

Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889

Michael F. Zimmermann

Der Eiffelturm war ein Fanal der Fortschrittsideologie der Dritten Republik, die seit 1880 in ihre kulturkämpferische, laizistische Phase getreten war. Im Mittelpunkt der gigantischen Kunstaustellungen, die 1889 unter dem Eiffelturm ausgerichtet wurden, stand Édouard Manet, dessen Weltgeltung nach dieser öffentlichen Sanktionierung kaum mehr in Frage gestellt werden konnte. Freilich Manet als Vorläufer, als großer Befreier und Erfinder neuer malerischer Techniken, als Vollender einer naturalistischen Kunstsprache, in der eine junge Künstlergeneration für das republikanische Frankreich vollgültige Werke schaffen würde. Hinter Manets verspäteter Akklamation steckte die Zukunftserwartung, dass auf der Grundlage des Naturalismus und seiner modernsten Ausformung, dem Impressionismus, ein überzeugender Selbstaussdruck, ja ein einheitlicher Stil für die liberale Gesellschaft geschaffen werden könne. Wie kam es zu diesem Triumph Manets unter dem Eiffelturm?

1. Die Kunst auf den Weltausstellungen von 1889 und 1878

Bevor wir uns auf dem Schauplatz des Geschehens, auf der Weltausstellung selbst, umsehen, orientieren wir uns darüber, was wir zu erwarten haben. Die Pariser Weltausstellung von 1889 enthielt zwei bedeutsame Kunstaustellungen, einen *Rückblick auf die letzten einhundert Jahre* des französischen Kunstgeschehens sowie eine *Retrospektive der Kunst des letzten Jahrzehnts*. Diese *Décennale* umfasste mehr als 1400 neuere französische Gemälde, auf der *Exposition Centennale* – ein Novum der Weltausstellung von 1889 – wurden mehr als 650 Werke gezeigt. Zusätzlich wurden mehr als 2300 Werke ausländischer Künstler präsentiert. Der Commissaire Général Émile Monod stellte in einem 1890 erschienenen Prachtband fest: „Sofern wegen allgemeiner Überfüllung überhaupt Vergleiche möglich sind, war der stets erhebliche Besucherstrom in den Kunstgalerien am größten. Allein dadurch wurde das große Interesse für diese wunderbare Manifestation der französischen Kunst triumphal unter Beweis gestellt, der nicht zu bezweifelnde Erfolg vor Augen geführt.“¹ Tatsächlich hatte die Weltausstellung insgesamt mehr als 28 Millionen Besucher (im Schnitt mehr als 160.000 *täglich*), fast zwölf Millionen mehr als die vorhergehende Ausstellung im Jahre 1878.²

Frühere Weltausstellungen hatten durchaus historische Rückblicke geboten. Schon die Schau von 1855 hatte Werke der ersten Jahrhunderthälfte enthalten. Auf der Weltausstellung des Jahres 1872 in London hatte man, nachdem die französischen Einsendungen verspätet eintrafen, englische Sammler um Werke französischer Maler des 19. Jahrhunderts gebeten, darunter David, Prud'hon, Delacroix und Delaroche.³ Doch vom Umfang her und

¹ Émile Monod: L'exposition universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif, publié sous le patronage de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie et des Colonies; Paris 1890, Bd. 1, S. 586.

² Henri de Parville: L'Exposition Universelle; Paris 1890, S. 16f., 20.

³ Pierre Vaisse: La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914. Thèse pour l'obtention du doctorat d'État, Université de Paris IV; Paris 1980 (Manuskript), S. 383. Gekürzt publiziert: La Troisième République et le peintres; Paris 1995. Für den

auch durch die inhaltlichen Akzente war die *Centennale* von 1889 neuartig: der Naturalismus hatte in diesem Rückblick auf die Kunstentwicklung seit der französischen Revolution einen unvergleichlich bedeutenden Anteil. Ohne Zögern darf man die Schau als die größte Retrospektive des Naturalismus bezeichnen, die jemals stattgefunden hat.

Die Ausstellung fand wie die beiden vorhergehenden auf dem Marsfeld statt (Abb. 1 und 2).⁴ Die Mitte blieb dieses Mal frei: die Gebäude rahmten in U-Form den zentralen Platz. Parallel zur *École Militaire* verlief die immense Galerie des Machines des Architekten Louis Fernand Dutert, der durch den Ingenieur Victor Contamin unterstützt worden war.⁵ Ihr waren seitlich entlang einer Mittelachse kleinere Galerien für die unterschiedlichen Industrien vorgelagert, die insgesamt um 150 Meter auf das Marsfeld vorstießen. In Richtung zur Seine wurde die U-Form von zwei gleichen Gebäuden des Architekten Jean-Camille Formigé vollendet, beide 230 Meter lang, im Westen das Palais des Arts libéraux, im Osten das Palais des Beaux-Arts, welches wir in Kürze „besichtigen“ werden.⁶ Ihre Fassaden zur Seine lagen in einem Abstand von fünfzig Metern von der *tour de 300 mètres*, die Gustave Eiffel seit 1887 vor dem Pont d'Iéna erbaut hatte.⁷ Inmitten der U-Form hatte die Stadt Paris noch zwei Pavillons zur Präsentation moderner Stadttechnologie und Administration errichtet. In einem Park in der Mitte wurden alte, exotische Bäume verpflanzt und elektrisch beleuchtete Brunnen angelegt (Abb. 2–4). Neben dem Turm war die 420 Meter lange, 115 Meter breite und 45 Meter hohe Maschinenhalle die bis heute viel diskutierte technische Spitzenleistung der Schau. Mit Vergnügen zitiert Henri de Parville in einem offiziösen Rückblick auf die Weltausstellung den Journalisten der *Pall Mall Gazette*, Jules Price:

„Die Ausstellung des Jahres 1889 wird die kolossalste, die außergewöhnlichste, die das Universum je gesehen hat. [...] Das Ergebnis kann dem Universum demonstrieren, daß Frankreich immer noch die arbeitssamste, kunstreichste aller Nationen ist, die, einmal zu einem solchen Unternehmen entschlossen, es mit Geist und Seele verwirklicht. Die Anziehungskraft der Ausstellung wird die Hälfte der zivilisierten Welt nach Paris bringen.“⁸

Der spanische Maler Luis Jiménez Aranda, 1845 geboren, malte – ausweislich der Datierung auf dem Gemälde – im Jahre 1889 in Paris eine Dame, die an der Balustrade vor dem Palais du Trocadéro lehnt und sich etwas geistesabwesend und wohl auch ermüdet nach dem Marsfeld umblickt (Abb. 5, 6).⁹ Auf ihrem Stuhl der Führer durch die Ausstellung und auf einem Nebentisch der *Figaro* neben einem Glas Tee. Im Hintergrund dieses humorvoll szenisch legitimierten Portraits, einer Art Schnappschuss, erscheint der Eiffelturm in seiner

vorliegenden Text wurde die in der Documentation des Musée d'Orsay aufbewahrte maschinenschriftliche Version benutzt.

⁴ Alfred Picard: *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapport général*, 10 Bde.; Paris 1891–1892; Pascal Ory: *Les expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*; Paris 1982; Linda Aimone und Carlo Olmo: *Les expositions universelles, 1851–1900*; Paris 1993, S. 32, 51, 76, 80, 129–132, 162–166, 246; Erik Mattie: *Weltausstellungen*; Stuttgart/Zürich 1998, S. 74–85.

⁵ Erich Schild: *Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert*; Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1967, S. 119; Winfried Nerdinger (Hg.): *Vom Klassizismus zum Impressionismus. Eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*; München 1980, S. 146–149.

⁶ David de Penanrun, Louis-François Roux und Edmond-Augustin Delaire: *Les architectes, élèves de l'École des Beaux-Arts*, 2. Aufl. von E.-A. Delaire; Paris 1907, S. 263.

⁷ Vgl. außer dem Aufsatz von Hubertus Kohle in diesem Band: Charles Braibant: *Histoire de la tour Eiffel*; Paris 1964; Henri Loyrette: *Gustave Eiffel*; Fribourg 1986; Madeleine Fabre-Koechlin: *L'ingénieur et le sculpteur ou „la raison morale“ de la „chose“*, in: *Revue de l'Art*, Nr. 88 (1990), S. 80f.

⁸ Parville (wie Anm. 2), S. 25, 28.

⁹ William B. Jordan: *The Meadows Museum. A visitor's guide to the collection*; Dallas/Texas 1974, S. 74f., 125.

damaligen Farbigkeit, darunter der zentrale Eingang, und links, sehr prominent, das Palais des Beaux-Arts. Die heftigen Farben von Sonnenschirm und Hut distanzieren die uns unbekannte Besucherin – vermutlich eine Spanierin – von der pastellfarbenen Kulisse. Wenn Touristen zu allen Zeiten derb kommentieren, was das Gastland ästhetisch als seine selbstbewusste Positur präsentiert, so ergibt sich ein ähnlicher Kontrast von starken und dezenten Akzenten.

Dem Palais des Beaux-Arts im Hintergrund galt das Interesse des Malers und wohl auch der spanischen Dame. In diesem Palast, wie sein Pendant auf einer mehrere Stufen hohen, künstlichen Terrasse errichtet, wurden die *Exposition Décennale* zum Kunstschaffen von 1878 bis 1889 und der Rückblick auf die Kunst seit der Revolution präsentiert (Abb. 7–10). Der Architekt, tätig bei den Monuments Historiques, hatte das Bauwerk in eleganten, konsequenten Neorenaissanceformen errichtet. Die Materialien beschränkten sich auf tiefblau gefasste Eisenelemente und vorwiegend rosa Keramik (Abb. 12).¹⁰ Die *Exposition Centennale* war geteilt: Leihgaben der Nationalmuseen wurden getrennt von Werken im Besitz privater Leihgeber ausgestellt (Abb. 9, 10). Unter der zentralen Kuppel war die *Centennale* ausgebreitet, wobei die Skulptur im Erdgeschoss präsentiert wurde, die Architektur in Zeichnungen in den umlaufenden Gängen des Erdgeschosses (Abb. 13, 14). Über monumentale Freitreppen erreichte man dann die umlaufende Galerie: diesen Ehrenplatz hatte die Retrospektive der französischen Malerei inne, die sich in großen Sälen – im Kontext der grandiosen Eisenarchitektur freilich nahezu Kabinette – östlich und westlich im Anschluss an den Kuppelraum fortsetzte (Abb. 8, 9). Die Gebäudetrakte zur *École Militaire* hin waren der französischen Kunst vorbehalten, die zur Seine den ausländischen Gästen. Das Gebäude stieß südlich an die kleineren Industriehallen, die der Galerie des Machines vorgelagert waren. Von diesen war es durch die grandiose Galerie Rapp getrennt, in der mit der französischen Architektur und Skulptur das Programm der zentralen Kuppel fortgesetzt wurde.¹¹

Der Vergleich mit der vorhergehenden Weltausstellung von 1878 gibt einen ersten Hinweis auf die Ausrichtung der *Centennale* des Jahres 1889; allerdings hatte die frühere Schau lediglich einen Rückblick auf die letzten zehn Jahre gegeben. Es wäre 1878, auf der ersten Weltausstellung der Dritten Republik, nicht opportun gewesen, die Kunst des Zweiten Kaiserreichs erneut in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses zu rücken. Dennoch macht der Vergleich der *Centennale* von 1889 mit der *Décennale* von 1878 die kunstpolitische Ausrichtung deutlich. 1878, als die Jury durch die *École des Beaux-Arts* dominiert wurde, stand die akademische Historienmalerei im Vordergrund – und damit die größtenteils schon seit dem Zweiten Kaiserreich einflussreichen Lehrer der *École des Beaux-Arts*. Léon Bonnat war mit 17 Werken vertreten, darunter neben Portraits seine allegorischen Dekorationen für das Palais de Justice. William Bouguereau konnte sein Schaffen durch zwölf Gemälde präsentieren, vor allem religiöse und mythologische Gemälde, Jean-Léon Gérôme zeigte elf Historien Gemälde, Alexandre Cabanel stellte acht Werke aus, wobei seine Leinwände für das Panthéon, das bekanntlich seit 1856 wieder in die Kirche Ste. Geneviève zurückverwandelt worden war, unter einer einzigen Nummer zusammengefasst waren. Jean-Jacques Henner war mit zehn Gemälden vertreten, Jules-Élie Delaunay mit 13, Jules Lefebvre mit neun, Jean-Paul Laurens mit 14: wie Pierre Vaisse resümiert: „Kurz, ein Triumph für die

¹⁰ Louis Gonse: Exposition Universelle de 1889, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 31. Jg. (1889), 3. Serie, -Bd. 1, S. 353–358.

¹¹ Parville (wie Anm. 2), S. 284; François-Guillaume Dumas (Hg.): Exposition Universelle de 1889. Catalogue illustré des Beaux-Arts. 1789–1889; Lille/Paris 1889, Reprint New York/London 1981, S. Vif.

Historienmalerei und die Akademie.“¹² Zwölf Jahre später sollte Alfred Darcel, Direktor des Musée de Cluny und Organisator der *Centennale* des Jahres 1889, die meisten dieser Künstler im offiziellen Rückblick auf die spätere Weltausstellung wie folgt charakterisieren:

„Eine akademische Gruppe, angeführt von ehemaligen Trägern des Rompreises, Cabanel, Baudry, Bouguereau, die alle von 1848 bis 1855 debütiert haben. Ihr geschickter, geschmeidiger Eklektizismus verbindet mehr oder weniger klassische Ambitionen einer höheren Sphäre mit der Suche nach mondäner Grazie.“

Der gleiche Darcel sortierte Jules-Élie Delaunay in „eine Gruppe träumerischer Dilettanten, Forscher, Neugierige, in der Nähe zu der akademischen Gruppe, aber weiter zurückgreifend in ihren retrospektiven Studien“, welcher er übrigens auch Pierre-Cécile Puvis de Chavannes zuzählte. Bonnat und Henner schließlich qualifizierte Darcel als

„unabhängige Praktiker, die sich mehr oder weniger den Klassikern oder den Realisten annähern, doch in ihrer Technik schon sehr früh eine entschiedene Persönlichkeit erkennen lassen“,

Seite an Seite mit Henri Fantin-Latour und – Édouard Manet.¹³ 1878 wäre eine derartig distanzierte Beurteilung der führenden Künstler undenkbar gewesen. Neben diesen später fast abfällig eingeschätzten Historienmalern war 1878 die naturalistische Tradition spärlich vertreten. Gezeigt wurden damals neun Werke des unlängst verstorbenen Charles Daubigny, zehn von Corot, und von Courbet lediglich die „Welle“, durch die freilich die Rolle des großen Realisten auf die eines landschaftlichen Skizzenmalers herabgewürdigt wurde. Der anonyme Autor einer „Notice sommaire“ der Ausstellung von 1878 – wie Pierre Vaisse annimmt, wahrscheinlich aus der Feder Philippe de Chennevières, der als Directeur des Beaux-Arts für die Ausstellung verantwortlich war – unterstreicht denn auch resümierend, es sei gelungen, die gegen Ende des Zweiten Kaiserreichs bereits verwässerte Historienmalerei wieder zu Ehren zu bringen:

„Seit einigen Jahren können wir deutlich die Rückkehr zu seriösen Studien beobachten, zur Historien- und zur Monumentalmalerei, deren Niedergang die internationale Jury sowohl in Frankreich wie in anderen Ländern Europas noch im Jahre 1867 hatte feststellen müssen.“¹⁴

Geht man die beiden Kataloge von 1889, den der *Exposition Centennale*, die im 1878 errichteten Palais du Trocadéro gezeigt wurde, und der auf zehn Jahre befristeten Ausstellung zeitgenössischer Kunst durch, so stellt man fest, dass die genannten Künstler ihren Platz durchaus nicht verloren hatten: abgesehen von der erklärungsbedürftigen Abwesenheit Gérômes und der mageren Präsentation Cabanels mit drei Werken auf der *Centennale* finden wir Léon Bonnat mit sieben Gemälden auf der *Centennale* und zehn auf der regulären Ausstellung wieder, William Bouguereau mit vier bzw. zehn Arbeiten, Jean-Jacques Henner mit vier bzw. acht Werken, Jules-Élie Delaunay mit neun bzw. zehn, Jules Lefebvre mit zwei bzw. neun und Jean-Paul Laurens mit jeweils fünf Leinwänden.¹⁵ Doch hatte sich 1889 der Stellenwert dieser Künstler im Rahmen der Großausstellung geändert. Es wäre einigermaßen spitzfindig, feststellen zu wollen, dass in der späteren Weltausstellung die altgedienten Meister der Ecole des Beaux-Arts vor allem durch Porträts vertreten waren, und selbst die Historienmalerei nun weniger nach den Themen ausgewählt wurde, dafür stärker romantische Töne ansetzte. So waren 21 Gemälde von Eugène Delacroix ausgestellt. Denn angesichts der überwältigenden Fülle naturalistischer Werke seit der Schule von Barbizon verlieren solche durchaus berechtigten Beobachtungen ihr Gewicht. Allein der Quantität der aus-

¹² Vaisse (wie Anm. 3), S. 385f.

¹³ Alfred Darcel: La peinture à l'exposition universelle, in: Monod 1890 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 594–607, hier S. 596f.

¹⁴ Zit. nach Vaisse (wie Anm. 3), S. 387.

¹⁵ Dumas (wie Anm. 11), S. 7f., 18, 30, 34, 36.

gestellten Werke nach standen die Anfänge des Naturalismus im Vordergrund; ja, zählt man lediglich die Werke aus der naturalistischen Tradition, so haben wir es wohl mit der größten Retrospektive der naturalistischen Bewegung zu tun, die jemals stattfand. Corot, Courbet und Millet waren in einem Umfang vertreten, mit dem man heute Einzelausstellungen bestreiten könnte: Corot zeigte 44 Werke, Courbet zwölf, darunter *Die eingeschlafene Spinnerin*, *Die Steinklopfer*, *Die Fräulein am Ufer der Seine* (Abb. 15) und *Die Frau mit dem Papagei*, Millet, der große Abwesende im Jahre 1878, 13 (Abb. 16), Théodore Rousseau 16, Jules Dupré zwölf, Constant Troyon zehn und Charles-François Daubigny elf.¹⁶

Fast die Hälfte der *Exposition Centennale* war der Malerei der letzten zehn bis fünfzehn Jahre gewidmet. Es ging also in erster Linie um eine Rückschau über die künstlerische Entwicklung des republikanischen, laizistischen Frankreich. Dass auch die Impressionisten auf dieser Schau mit historischem Anspruch vertreten waren, kam einer öffentlichen Anerkennung gleich. Ihre Werke waren jedoch mit Ausnahme derer Édouard Manets nicht sehr zahlreich, und wir wissen aus anderen Quellen, dass Antonin Proust, der Leiter der *Centennale*, die Impressionisten vor allem als experimentierende Neuerer schätzte, deren Errungenschaften von einem breiten Strom naturalistischer Maler genutzt werden könnten. Vertreten waren neben Manet, von dem 14 Werke ausgestellt waren, Monet und Pissarro, sowie kurioserweise Cézanne mit einem Gemälde.¹⁷ Von Manet wurden Hauptwerke wie *Olympia* (1863) und *Der tote Torero* gezeigt (Abb. 19), aber auch *Der Pfeiffer* (1865–66), der *Gitarre spielende Spanier* (Abb. 18), *Bon Bock* (vermutlich *Coin de café-concert*, 1879), die *Canotiers à Argenteuil* (1874) sowie *Der Hafen von Boulogne bei Nacht* (1869).¹⁸ Ausgestellt wurde auch eines von vier im Auftrag Antonin Prousts gemalten Frauenporträts, die zugleich die Jahreszeiten symbolisieren sollten, *Jeanne*, *Le Printemps*, bekannt vom Salon von 1882 (Abb. 17).¹⁹ Degas hatte den Saal abgelehnt, den man ihm angeboten hatte, und Renoir hatte sich Roger Marx gegenüber zurückhaltend geäußert, da sein Werk in einer Krise sei.²⁰ Neben den Impressionisten standen frühe Naturalisten wie Jules Breton im Vordergrund – gezeigt wurde etwa dessen *Abendstern* (Abb. 21)²¹ – oder Jules Bastien-Lepage (Abb. 20), vor allem aber diejenigen Maler, die sich erst seit dem Ende der 70er Jahre, wohl unter dem Eindruck der sich durchsetzenden republikanischen Parteien, von mythologischen oder religiösen Sujets abgekehrt und der Freilichtmalerei sowie meist bäuerlichen, zeitgenössischen Sujets zugewandt hatten. Darunter fallen vor allem Jules Bastien-Lepage,²² Henri Gervex,²³ Jean-François Raffaëlli,²⁴ Fernand Pelez und Alfred Roll.²⁵ Stellvertretend

¹⁶ Ebd., Nr. 148–191 (Corot), Nr. 200–211 (Courbet), Nr. 513–525 (Millet), Nr. 600–615 (Rousseau), Nr. 321–332 (Dupré), Nr. 627–636 (Troyon), Nr. 217–227 (Daubigny).

¹⁷ Ebd., Nr. 124 (Cézanne), 485–498 (Manet), 526–528 (Monet), 541–542 (Pissarro).

¹⁸ Manet, 1832–1883; Ausst.kat. Paris/New York 1983.

¹⁹ Ebd., S. 486ff.

²⁰ Vaisse 1980 (wie Anm. 3), S. 390f., Anm. 110.

²¹ Jules Breton and the French Rural Tradition; Ausst.kat. Omaha/Nebraska 1982. Das genannte Gemälde wurde hier nicht ausgestellt.

²² *Hommage à Jules Bastien-Lepage* (1848–1884); Ausst.kat. Verdun/Montmedy 1984; Marie-Madeleine Aubrun: *Jules Bastien-Lepage, 1848–1884. Catalogue raisonné de l'œuvre*; Paris 1985.

²³ Jean-Christophe Gourvennec: *Réalisme social, réalisme mondain. Les années 80*, in: Henri Gervex, 1852–1929; Ausst.kat. Bordeaux/Paris/Nizza 1992/93, S. 129–151.

²⁴ Arsène Alexandre: *Jean-François Raffaëlli – peintre, graveur et sculpteur*; Paris 1909; Pierre Michel (Hg.): *Jean-François Raffaëlli – Octave Mirbeau. Correspondance, suivie des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*; Tuscson/Charente 1993.

seien hier das Gemälde einer Zirkusparade von Fernand Pelez²⁶ und eine Katalogreproduktion der moralisierenden Leinwand *Der Wein* von Léon Lhermitte wiedergegeben (Abb. 22, 23).²⁷

Das Naturalismusverständnis hinter der *Exposition Centennale* brachte Paul Lefort, ein Inspektor in der staatlichen Kunstverwaltung, in einem Buch über die französische Kunstentwicklung seit 1870 auf den Punkt. Für ihn waren die allegorische, mythologische, religiöse Malerei wie auch die Darstellung von Historien durch den Naturalismus nicht überwunden, sondern lediglich reformiert worden. Selbst die geschmäckerischen, lebensgroßen Akte eines Paul Baudry oder William Bouguereau konnten aus dieser Perspektive als Elemente eines mondän-naturalistischen Kunstverständnisses erscheinen, ebenso eine Historienmalerei in der Art eines Jean-Paul Laurens, die Ambiente und Psychismus der dargestellten Personen, oft beeinflusst durch orientalistische Beobachtungen, plausibel machte. Das Schlagwort des Naturalismus deckte solcherart jegliche Versuche, Mythen und historische Bilderzählung durch moderne Klischees und scheinbar genaue Beobachtung verständlich zu machen:

„Im Jahre 1830 in der Akademie aufgekommen – oder besser: wieder aufgekommen –, hat der Naturalismus nach einer Periode der Verachtung und Verfolgung allen akademischen Anathemen zum Trotz einen schönen Weg genommen. Ausgehend von der Landschaftsmalerei, seiner ersten soliden Eroberung, ist er zur Genremalerei übergegangen, um nach und nach auch in die Malerei von Stil, die große Kunst, zu infiltrieren, also die Historienmalerei, die Allegorie, die mythologische oder religiöse Dekoration. Überall ist er eingedrungen, alles hat er gewandelt, Prinzipien und Methoden, Kompositionsweisen und Methoden der Ausführung, er hat die gesamte Schule der Malerei erobert. Heute lehrt man in keinem Atelier etwas anderes, überall folgt man dem einzigen, heilsamen Prinzip: der Beobachtung der Natur.“²⁸

Der Versuch der Umdeutung und Vereinnahmung der neueren französischen Malerei im Sinne des Naturalismus könnte zu dem Schluss verleiten, die Kunst seit der Revolution sei auf der Weltausstellung von 1889 gemäß mehr oder weniger offizieller Auffassungen der Dritten Republik präsentiert worden. Woher aber rühren dann die grundlegenden Unterschiede der Kunstaustellungen auf den beiden Weltausstellungen von 1878 und 1889? Tatsächlich spiegelte sich in den beiden Retrospektiven des Jahres 1889 nicht die kunstpolitische Realität der letzten zwanzig, sondern nur der letzten zehn Jahre, also der Periode, für die sich unter Historikern die Bezeichnung „la République radicale“ eingebürgert hat. Um dies zu verdeutlichen, sei die Kunstpolitik der Dritten Republik an einigen Beispielen umrissen.

2. Kunstpolitik und die Politisierung des Stadtraums während der Dritten Republik: der Wandel von den 70er zu den 80er Jahren

Tatsächlich hatte die republikanische Staatsform in Frankreich nicht nach der Niederlage des

²⁵ Dumas 1889 (wie Anm. 11), Nr. 7–25 (Bastien-Lepage), Nr. 384 (Gervex), Nr. 563–567 (Raffaëlli), Nr. 593f. (Roll). Die gleichen Künstler sowie jüngere Maler dieser Richtung waren auf der Schau zur aktuellen Kunst vertreten, so z. B. Nr. 1090–1094 (Pelez), Nr. 1160–1166 (Raffaëlli), Nr. 1213–1222 (Roll). Zu Alfred-Philippe Roll: A.-Ferdinand Herold: Roll; Paris 1924; Gabriel P. Weisberg: Beyond Impressionism. The Naturalist impulse; New York 1992, S. 97ff. Siehe: Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue général officiel, Bd. 1, Groupe 1, Œuvres d'art; Lille 1889, Reprint New York/London 1981.

²⁶ Robert Rosenblum: Fernand Pelez or the other side of the Post-Impressionist coin, in: Moshe Barasch und Lucie Freeman Sandler (Hgg.): Art the ape of nature. Studies in Honor of H. W. Janson; New York und Englewood Cliffs/New Jersey 1980, S. 707–718.

²⁷ Monique Le Pelley Fonteny: Léon Augustin Lhermitte (1844–1925). Catalogue raisonné; Paris 1991, Nr. 40. The realist tradition. French painting and drawing 1830–1900; Ausst.kat. Cleveland/New York/St. Louis/Glasgow 1980–82; Weisberg 1992 (wie Anm. 25).

²⁸ Zit. nach Vaisse (wie Anm. 3), S. 390, Anm. 108.

Zweiten Kaiserreichs am 4. September 1870 gesiegt, sondern erst nach dem Sturz des Maréchal MacMahon, des legendären Erstürmers des Malakoffturms auf der Krim, der von 1873 bis zum 30. Januar 1879 der reaktionäre Präsident der Dritten Republik war. Während seiner Regierungszeit war die Restaurierung einer bourbonischen Monarchie ein politisches Projekt, das durch konkrete Anstrengungen betrieben wurde. Wahlerfolge der Liberalen haben diesem Kurs ein Ende bereitet. Sein Vorgänger, der erste Präsident der Republik, Adolphe Thiers, war einem im Frühjahr 1871 durch das kriegsmüde Land gewählten, sehr konservativen Parlament verantwortlich gewesen. Mit einer Koalition der Mitte hatte er versucht das Land an die Republik zu gewöhnen („La République sera conservatrice, ou elle ne sera pas“). Doch gelang es ihm nicht, die Nation auf diesen Kurs einzuschwören. Befürchtungen der Rechten, Thiers bereite durch seine wie auch immer gemäßigte republikanische Politik der Linken den Weg, führten zu seinem Sturz und zur Wahl des Maréchal MacMahon zum Präsidenten. Eine Politik des „rétablissement de l'ordre moral dans notre pays“ (MacMahon) befolgte das Ziel, republikanischen Neigungen des Wahlvolks entgegenzuwirken. So erhielt im Jahre 1875 die Kirche wieder das Recht, Oberschulen zu führen.²⁹

MacMahon versuchte im Herbst 1873 die Restauration als Kompromiss zwischen Orleanisten und Legitimisten. Der Comte de Chambord, legitimer bourbonischer Thronerbe, hatte keine Kinder und hätte einen Sohn des Hauses Orléans als Erben akzeptiert. Der Restaurationsversuch scheiterte an dem Bestehen des Grafen auf der weißen Fahne der Bourbonen, wobei er selbst den Rat Papst Pius IX. ausschlug. Unter einem monarchistischen Präsidenten und einem Parlament mit monarchistischer Mehrheit war die Restauration gescheitert! Der Ministerpräsident de Broglie schlug daraufhin vor, die Amtszeit MacMahons auf zehn Jahre zu verlängern, konnte im Parlament jedoch nur sieben Jahre durchsetzen – der Ursprung des *Septénat*! Den Rechtsliberalen war nach Lage der Dinge die Zementierung des Status quo offenbar lieber als die Restauration.³⁰ Am 30. Januar 1875 brachte Henri Wallon das berühmte *amendement* zur Verfassung ein, das mit der Formulierung „le président de la République [...] est élu par le Sénat et la Chambre“ Frankreich verfassungsrechtlich zu einer Republik machte. Es wurde mit einer Mehrheit von 353 gegen 352 Stimmen akzeptiert. Die republikanische Linke hatte sich stets gegen die Einsetzung eines Oberhauses gewandt. Doch Léon Gambetta befürchtete erneute Restaurationsversuche, und riet dazu, den Senat im Gegenzug zur Republik zu akzeptieren. Hintergrund für diesen Kompromiss von ehemaligen Orleanisten – nun „opportunistischen“ Liberalen – und Republikanern waren Befürchtungen eines Erstarkens bonapartistischer Positionen.

Gambettas Strategie des Kompromisses sollte sich als erfolgreich erweisen. Was im Streit um die Verfassung nicht zu gewinnen war, brachten Wahlerfolge, die selbst gegen die Barriere des Senats errungen werden konnten. Bei den Wahlen für den Senat und das Abgeordnetenhaus des Jahres 1876 erhielten die Konservativen nur eine dünne Mehrheit im Senat, während sie im Parlament geschlagen wurden. MacMahon jedoch gab sich noch nicht geschlagen. Er versuchte, sich mit moderaten Regierungschefs durchzuschlagen. Am 25. Juni 1877 löste er das Parlament auf, um den Weg für Neuwahlen zu ebnen, bei denen die Linke ihre Mehrheit im Parlament behielt. Der Präsident ernannte einen konservativen Regierungschef, mit dem das Parlament nicht in Kontakt trat. Daraufhin suchte er die repub-

²⁹ Jean-Marie Mayeur: *Les débuts de la III^e République 1871–1898*; Paris 1973, S. 25–47. Grundlegende Studie über die Entwicklung der Verfassung und die Ergebnisse der politischen Wahlen: Odile Rudelle: *La République absolue. Aux origines de l'instabilité constitutionnelle de la France républicaine 1870–1889*; Paris 1982.

³⁰ Jean-Pierre Azéma und Michel Winock: *La troisième République, 1870–1940*; Paris 1970, erw. Aufl. 1976, S. 95ff., 100–118. Vgl. auch die eigenwillige Position von Emmanuel Beau de Loménie: *Les responsabilités des dynasties bourgeoises*, 2 Bde.; Paris 1943, Neudruck Paris 1977, Bd. 2, S. 266–277.

likanische Mehrheit durch ein Programm öffentlicher Arbeiten, ein Konjunkturprogramm, zu gewinnen. Am 5. Januar 1879 wurde verfassungsgemäß das erste Drittel der Senatsmitglieder neu gewählt. Die Rechte ging nun auch ihrer Senatsmehrheit verlustig. MacMahon demissionierte am 30. Januar 1879. Erst jetzt erhielt die Dritte Republik mit Jules Grévy einen überzeugten Republikaner als Präsidenten.³¹

Zwei Monate nach dem Amtsantritt MacMahons erklärte ein Gesetz die Errichtung einer Kirche auf dem Montmartre zum öffentlichen Anliegen. Als Bauplatz wurde ein Gelände am Friedhof der romanischen Kirche Saint Pierre de Montmartre gewählt, wo während der Kommune royalistische Offiziere erschossen worden waren. Unübersehbar war allein dadurch der restaurative Grundzug des zwischen poitevinisch-limousinischer Romanik und byzantinischem Stil schwankenden Bauwerks, das in nahezu programmatischem Weiß die republikanisch gesonnene Hauptstadt überragen sollte.³²

Eine politisch nuanciertere Stadtkonographie entfaltete sich um das am 23. Mai 1871 während der Kommune bis auf die Grundmauern ausgebrannte Schloss der Tuileries, dessen Ruinen erst aufgrund eines Parlamentsbeschlusses vom Dezember 1882 abgetragen wurden. Zwölf Jahre lang standen sie als Monument politischer Unentschlossenheit im Zentrum des Pariser Stadtbilds (Abb. 24).

Ernest Meissonier, neben Adolphe Yvon der berühmteste Maler der Schlachten Napoleons III., hatte während der Belagerung von Paris bis Januar 1871 als *lieutenant-colonel* der Infanterie der *garde nationale* gedient. Seinen militärischen Posten hatte er nach der französischen Kapitulation vom 26. Januar 1871 offenbar aufgegeben, um sich bei Lokalwahlen in seinem Wohnort Poissy als Kandidat zu präsentieren. Von dort aus beobachtete er auch die Ereignisse der Kommune. In einem Brief an seine Familie vom 24. März, einen Tag nach der Zerstörung des Tuilerienschlosses, bezeichnete er die Aufständischen als unverzeihliche „Mörder unseres lieben Vaterlandes, Monster, die es getötet haben, als es blutend und zerrissen nach der Unterstützung durch alle seine Kinder verlangte.“ Im Jahre 1848 hatte Meissonier als Artilleriehauptmann an der Niederschlagung der Revolution mitgewirkt. Angeblich begann er bereits im Jahre 1871 mit einem Gemälde der zerstörten Tuileries. Ausgestellt wurde das Bild jedoch erst im September 1883 auf der konservativen *Exposition Nationale*, die Meissonier als Präsident der Jury dominierte (Abb. 25). Der Betrachter wird in die Ruinen der Tuileries platziert und blickt hinauf in die ausgebrannte *Salle des Maréchaux*, wo der Zufall, wie Meissonier 1884 in einem Ausstellungskatalog erklärte, auf Blasons über Wappengehängen die Inschriften *Marengo* und *Austerlitz* erhalten hatte. Die Quadriga des Friedens auf der Arc de Triomphe du Caroussel bewegte sich bei Meissonier vom Betrachter weg auf den Louvre zu, für Meissonier war es die Victoria: „Sie verlässt uns.“ Die auf einen Ehrenstein aufgemalte Inschrift „Gloria majorum per flammam usque superstes“ hatte nach Angaben Jules Clareties der Dramenautor Emile Augier verfasst; Claretie übersetzte sie: „La gloire des aïeux brille encore au travers.“³³

Auf der Einzelausstellung des Jahres 1884 in der Galerie Georges Petit erschien auch „Die Belagerung von Paris“, eine trotz des kleinen Formats (Abb. 26) monumentale Komposition. Meissonier kombinierte eine schreckliche militärische Szene – gemildert durch

³¹ Rudelle (wie Anm. 29), S. 66–69. Zur Tragweite dieses Umbruchs, vgl. John A. Scott: *Republican ideas and the liberal tradition in France*; New York 1951, S. 131–147.

³² Jacques Benoist: *Le Sacré-Cœur de Montmartre*; Paris 1992, Bd. 1, S. 269–302.

³³ Philippe Durey und Constance Cain Hungerford: *Ernest Meissonier. Retrospective*; Ausst.kat. Lyon 1993, S. 33ff.; Constance Cain Hungerford: *Ernest Meissonier. Master in his genre*; Cambridge/Melbourne/New York 1999, S. 137–156, der oben zitierte Brief vom 24. März 1871 auf S. 144f.

rührende Einzelepisoden, in die zudem zahlreiche Portraits berühmter Gefallener der erfolglosen Abwehrschlacht gegen die Preußen eingebracht wurden – mit der allegorischen Figur der *défense nationale*, die sich gegen die aus dem Feuerhimmel heranschwebende preußische Furie wendet. Statt sich an allegorische Fassungen der Figur der Republik anzulehnen, allseits bekannt durch Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* (1830), wandelt Meissonier die Motivwelt einer Athena als keusche Kriegsgöttin ab oder einer Fortitudo, deren Repertoire das herkulische Löwenfell entstammt. Ja, die walkürenhafte Frau kann sogar als Gegenbild zu den *Pétroleuses* der Kommune angesehen werden.³⁴

Meissoniers Gemälde der Tuileries-Ruinen wie der *Défense* sind trotz des kleinen Formats Monumente bonapartistischer Nostalgie und des Widerstands der Nation. Wenn der Künstler seine erste Inspiration in große zeitliche Nähe zu den traumatisierenden historischen Ereignissen rückte, so darf man dies, wie ich meine, als Mystifikation ansehen. Beide Bilder passen kaum in das restaurative Klima der 70er Jahre, erscheinen aber konsequent in der politischen Landschaft um 1883/84, als wirtschaftliche Krisen und Skandale wie der Zusammenbruch der *Union Générale* die begeisterte Anfangsphase der *République radicale* beendet hatten und die bonapartistisch gefärbte Boulanger-Krise sich anbahnte.³⁵ Auf der Weltausstellung des Jahres 1889 wurde ein Werk Meissoniers unter dem Titel „Paris; 1870–1871“ gezeigt, und es ist unklar, welches der beiden Gemälde gemeint war. Ohne Zweifel hätte die allegorische Komposition jedoch besser zum Konzept der Ausstellung und zu den politischen Auffassungen ihrer Organisatoren gepasst.³⁶

In den 70er Jahren wurde für das urbanistische Umfeld der monumentalen Ruine eine Symbolik eher royalistischer Tendenz gewählt. Auf dem Platz in der Rue de Rivoli, der direkt an die Ruine anschloss, der Place des Pyramides, wurde am 20. Februar 1874 ein teilweise vergoldetes, bronzenes Reiterstandbild der Jeanne d'Arc von Emmanuel Frémiet enthüllt (Abb. 27).³⁷ Die Stadtkonographie, bislang bestimmt durch Straßen- und Platznamen, die auf napoleonische Siege verweisen, wurde dadurch neu interpretiert. In der Nähe des Louvre soll die Jungfrau die englische Belagerung von Paris durchbrochen haben. Überdeutlich war die Anspielung auf die Belagerung von Paris durch Preußen. Die Statue der hoch erhobenen Jungfrau – über den historisch akkurat gestalteten hohen Sattel machte sich die Kritik lustig – konnte aber auch als Patronin einer zu erneuernden Bourbonenmonarchie aufgefasst werden, zumal ihr siegesgewiss erhobenes Banner nur als die weiße Fahne der „legitimen“ Dynastie gedeutet werden konnte. Am 30. Juni 1878 unterstrichen konservative Monarchisten diese Deutung eindrucksvoll durch eine inoffizielle Zeremonie, illustriert etwa durch eine am 8. Juni in *Le Monde illustré* erschienene Darstellung (Abb. 28). Der Bischof Dupanloup von Orléans hatte dazu aufgefordert, katholische Frauen sollten sich an diesem Tag versammeln und Blumen zu Füßen der Statue niederlegen. Der Rechten hatte das Datum auch als Nationalfeiertag vorgeschwebt, sie hatte sich aber nicht durchgesetzt.³⁸ Henri

³⁴ Durey/Hungerford (wie Anm. 33), S. 175ff., 184f.; Mark J. Gotlieb: The plight of emulation. Ernest Meissonier and French Salon painting; Princeton 1996, S. 11. Zu den allegorischen Figuren der Republik, die während der Revolution von 1848 vorgeschlagen wurden: Marie-Claude Chaudonneret: La figure de la République. Le concours de 1848; Paris 1982. Zu Meissoniers Rolle im Salon: Patricia Mainardi: The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic; Cambridge/New York/Oakleigh 1993, S. 91–118.

³⁵ Rudelle (wie Anm. 29), S. 97–101; Jean Bouvier: Le Krach de l'Union Générale (1878–1885); Paris 1960.

³⁶ Dumas (wie Anm. 11), Nr. 506.

³⁷ Jacques de Biez: Un maître imagier. E. Frémiet; Paris 1896, S. 158–214; June Hargrove: The statues of Paris. An open-air Pantheon. The history of statues to great men; Antwerpen 1989, S. 107, 179, 202.

³⁸ Jane Mayo Roos: Within the 'zone of silence'. Monet and Manet in 1878, in: *Art History*, Bd. 11, Nr. 3 (September 1988), S. 374–407.

Wallon, der Abgeordnete, auf den die Kernformulierung der Verfassung der Dritten Republik, das Amendement Wallon, zurückging, schien dieser Vereinnahmung zu widersprechen, wenn er sein während des Zweiten Kaiserreichs erschienenes Geschichtswerk über die Gestalt der Jungfrau von Orléans 1876 in einer erweiterten Auflage neu herausgab.³⁹ Das Gemälde „Jeanne d'Arc“, das Jules Bastien-Lepage auf dem Salon von 1880 ausstellte – also während in Frankreich erstmals wieder der 14. Juli als Nationalfeiertag begangen wurde – kann vor diesem Hintergrund nur als eine republikanische Vereinnahmung der Jungfrau von Orléans (Abb. 29) verstanden werden. Der Künstler, berühmt für impressionistisch beeinflusste, aber akademisch durchstudierte Gemälde des lothringischen Bauernlebens in seinem Heimatort Damvillers, zeigt Jeanne d'Arc als armes Bauernmädchen in einem schäbigen Obstgarten, wie sie sich soeben von ihrer Arbeit am Spinnrocken erhoben hat, um ihrer Berufung zu lauschen. Hinter ihr erscheinen schwebend die Heiligengestalten der Margarete und Michaels – wobei die adrette Rüstung des Heiligen an Frémiets detailversessenen Historismus erinnern musste. Die Kritiker bemängelten je nach Couleur entweder die ärmliche Gestalt des Mädchens oder die in der naturalistischen Komposition deplatzierten Heiligengestalten.⁴⁰ Das Werk wurde 1889 auf der *Centennale* gezeigt.⁴¹

Auf dem Salon des Jahres 1876 stellte der italienische Maler Giuseppe de Nittis ein Gemälde *Place des pyramides* aus (Abb. 30). Der Maler, der zum Freundeskreis von Edgar Degas zählte und mehrfach gemeinsam mit den Impressionisten ausstellte, blickte aus der Rue des Pyramides über den Platz auf den Tuileriengarten und die Ruine des Schlosses. Neben dem eingerüsteten Pavillon Marsan des Louvre, dessen Brandschäden nach dem Abriss behoben werden sollten, erscheint die Silhouette der Reiterstatue Frémiets. In früheren Darstellungen Londoner Plätze hatte de Nittis seine Fähigkeit unter Beweis gestellt, ein mit vedutenhafter Genauigkeit geschildertes Stadtpanorama mit zahlreichen signifikanten Szenen zu füllen, so dass die Gemälde als soziale Panoramen aufgefasst werden konnten. Entsprechend emblematisch scheint die Wahl des Standortes für diese einzige Pariser Stadtvedute des Malers. Die Kritik nahm dieses Werk mit einer wohl nur vor dem politischen Hintergrund verständlichen Begeisterung auf. Edmond About schrieb in *Le XIX Siècle*: „(...) il a de l'esprit à revendre“, Paul Mantz lobte in *Le Temps* die Fähigkeit des Künstlers, „mit nichts ein Bild zu schaffen, das sehr viel sagt“. Als der Ministerpräsident Jules Ferry das Gemälde wegen des von dem Händler Goupil verlangten hohen Preises im Jahre 1883 nicht erwerben wollte, kaufte de Nittis das Gemälde für 25.000 Franc zurück und schenkte es dem französischen Staat. Zahlreiche Fälschungen des berühmten Gemäldes kursierten damals.⁴²

³⁹ Nadia Margolis: Joan of Arc in history, literature and film. A select, annotated bibliography; New York 1990; Gerd Krumeich: Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur; Sigmaringen 1989; Hedwig Röckelein (Hg.): Jeanne d'Arc oder wie die Geschichte eine Figur konstruiert; Freiburg im Breisgau 1996.

⁴⁰ Aubrun (wie Anm. 22), S. 172–176.

⁴¹ Dumas (wie Anm. 11), Nr. 18.

⁴² Piero Dini und Giuseppe Luigi Marini: De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte; Turin 1990, Bd. 1, S. 400 (Nr. 611–613); Mariella Basile Bonsante, Christine Farese Sperken u. a.: Giuseppe de Nittis. I dipinti del Museo Civico di Barletta alla Fondazione Magnani Rocca; Ausst.kat. Parma 1998, S. 22–25, 75, 157–159. Basile Bonsante verkürzt die widerspruchsvolle Ikonographie des Platzes und der Darstellung auf „patriotische“ oder „demokratische“ Bedeutungsebenen. Vgl. Rossana Bossaglia, Christine Farese Sperken, Giuliano Matteucci und Raffaele Monti (Hgg.): Giuseppe de Nittis. Dipinti 1864–1884; Ausst.kat. Mailand/Bari 1990, S. 113f.; Albert Boime: Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution; Princeton/Chichester 1995, S. 62–73. Boime bezieht sich lediglich auf eine nur 54,5 x 73,5 cm große Skizze, die in der Mailänder Civica Galleria d'Arte Moderna aufbewahrt ist. Auf dieses Werk wurde Boime im April 1993 aufmerksam gemacht (vgl. Michael F. Zimmermann: Ein italienischer Impressionist. Giuseppe de Nittis – eine Ausstellung und ein

Claude Monet malte im Jahre 1876 aus der Wohnung des bekannten Sammlers Victor Choquet vier Ansichten des Tuileriengartens, darunter *Die Tuileries* (Abb. 31). Im Frühsommer, zur Zeit der Baumbüte, blickt Monet aus der Wohnung in einer der oberen Etagen der Rue de Rivoli auf den gut besuchten Garten. Diesen hatte erst Napoleon III. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und ihn großzügig umgestaltet, wobei auch die Orangerie (1853) und die Salle du jeu de Paume (1861) angelegt worden waren. Monet zeigt durchaus noch den Anschluss der Tuilerienfassade an den Pavillon de Flore, vor dem, in kleinen Pinselzügen festgehalten, zwei Trikoloren erscheinen. Die Zerstörungen jedoch übergeht er durch seine lockere Faktur für die Gestaltung von Schattenzonen. Sein Gemälde verbirgt die Ruine, eine umstrittene Herausforderung an die nationale Identität, die de Nittis gleichzeitig ins Zentrum seiner Stadtansicht gestellt hatte. Indem er den öffentlichen Raum für Erholung und Freizeit programmatisch in den Mittelpunkt stellt, schafft er eine Ikone des Vergessens, eine verhalten republikanische Aufforderung zum Optimismus. Monets Werk erschien auf der *Centennale* von 1889 neben zwei Landschaftsdarstellungen; es vertrat also die „Malerei des modernen Lebens“ dieses signifikantesten Impressionisten.⁴³ Georges Seurat sollte die Ruinen der Tuileries noch vor dem Abriss im Frühjahr 1883 in einer kleinen Skizze in Öl auf Holz (Abb. 32) festhalten. Über dem runden Teich, der im Zweiten Kaiserreich angelegt worden war, ragt die Ruine auf und gibt bereits den Blick auf den Louvre frei. Der Künstler, der später einem humanitären Anarchismus angehörte, scheint hier zur Nachdenklichkeit über die Verdrängung der Brandzeichen der Kommune aufzufordern. Das Bedauern, das aus seinem melancholischen Täfelchen spricht, ist der nostalgischen Leinwand Meissoniers, die Seurat sicher nicht kannte, entgegengesetzt.⁴⁴

Nach dem Wahlsieg vom Frühjahr 1879 war die Zeit für eine offiziell republikanische Ikonographie angebrochen. Im April 1879 schlug Édouard Manet dem Préfet de la Seine und dem Präsidenten des Stadtrats vor, dass für den Sitzungssaal des Pariser Stadtrats – schon während der Oppositionsperiode ein wichtiges Organ republikanischer Politik – ein malerischer Zyklus geschaffen werde, der dem Pariser Leben der Gegenwart gewidmet sein und Marktplätze, Häfen, Bahnhöfe, Parks, kurz ein Spektrum des zeitgenössischen Lebens zeigen sollte. Der Vorschlag war nicht so absurd wie ihn ein Großteil der älteren Manet-Literatur einschätzt. Sogar Philippe de Chennevières, der bis zum Vorjahr konservativer Directeur des Beaux-Arts gewesen war, erwähnt in seinen Lebenserinnerungen, er habe schon zuvor mit dem Gedanken gespielt, Manet einen großen Dekorationsauftrag zu erteilen. Zudem war Jules-Antoine Castagnary, als Kritiker einer der großen Verteidiger Gustave Courbets, damals Präsident des Stadtrats, dessen Mitglied auch Manets Bruder Gustave war.⁴⁵

Wenn ein anderer Konvertit der Akademie, Henri Gervex, im März 1880 aufgrund einer öffentlichen Ausschreibung den Auftrag erhielt, einen Zyklus zeitgenössischer Darstellungen für das Rathaus des XIX. Arrondissements zu gestalten, so darf man darin – wie Pierre

Werkkatalog mit kritischer Briefedition, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 115 [19/20. Mai 1990], S. 27). Da er die große Version aus dem Musée d'Orsay nicht diskutiert, entging ihm auch die aufregende Rezeption des Werkes und die Bedeutung von de Nittis' Schöpfung für die politische Stadtkonographie.

⁴³ Robert L. Herbert: *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*; New Haven/London 1988, S. 143; Dumas (wie Anm. 11), Nr. 527. Die anderen Werke Monets waren *L'Église de Verneuil* und *Les Tuileries* (Nr. 526 bzw. 528).

⁴⁴ Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*; Antwerpen/Weinheim 1991, S. 139f.

⁴⁵ Vaisse (wie Anm. 3), S. 10f.; Mainardi (wie Anm. 34), S. 59.

Vaise zu Recht mutmaßte – eine Wirkung von Manets Initiative sehen. Den Wettbewerb gewann Gervex gemeinsam mit Blanchon.⁴⁶ Gervex gestaltete eine zentrale Komposition, die sich auf die Aufwertung der Zivilehe unter der Republik bezog, *Le Mariage Civil* (Abb. 33), daneben eine Szene zu der, wie man im internationalen Vergleich betonen muss, bescheidenen wohlfahrtsstaatlichen Aktivitäten der Dritten Republik, *Le Bureau de Bienfaisance* (Abb. 34) sowie eine durch den Rahmen kaum zwingend nahe gelegte Darstellung der Arbeit des Entladens von Kähnen, *Le Bassin de la Villette*, hier vertreten durch eine Studie (Abb. 35). Die Decke ziert bis heute eine Darstellung *Les Activités du 19^e Arrondissement* (Abb. 36). In ihr griff Gervex zwar auf die kompositorischen Mittel allegorischer Deckenmalerei zurück, eigentlich jedoch ist die Aneinanderreihung unbeschönigter Stellvertreterfiguren ebenfalls eine naturalistische Komposition – man beachte den auf den Schlachthof anspielenden Metzger mit dem Hammer, mit dem er den prächtigen Stier töten wird. Auf dem Hochzeitsbild, ein mondänes Gruppenportrait aus gegebenem Anlass, vertrat die Eheschließung des Sohnes des Bildhauers Mathurin Moreau ähnliche säkulare Feiern im gleichen Saal. Wir erkennen nicht nur Gervex sitzend im Profil hinter der Braut, sondern, weiter hinten stehend, auch Émile Zola mit seinem Kneifer, sowie, im Profil hinter einem eleganten Offizier erkennbar, Édouard Manet.⁴⁷ Gervex war 1889 auf der *Décennale* mit neun signifikanten Werken, auf der *Centennale* mit einer Arbeit, *La communion à l'église de la Trinité*, vertreten.⁴⁸ Nur erwähnt sei hier das gigantische Panorama einer *Histoire du siècle, 1789–1889*, das Henri Gervex gemeinsam mit Alfred Stevens in einem eigens errichteten Gebäude in den Tuileries zur Weltausstellung von 1889 ausmalte. Die Komposition, bevölkert mit 640 Portraits von Persönlichkeiten, die in chronologischer Reihenfolge eine imaginäre Kolonnade in den Tuileries bevölkern, sei hier vertreten durch ein Fragment (Abb. 37). Es zeigt die realistischen Maler, ergänzt durch das *juste milieu*, von links nach rechts: Dupré, Rousseau, Isabey, Millet, Couture, Daubigny, Diaz, Corot, Troyon, Fromentin, Barye, Decamp, Courbet und Robert-Fleury. Ihnen gehört der Ausblick auf das Herz von Paris, während die Künstler den konservativen Akademikern wie Gervex, Bonnat und Meissonier einen Platz näher dem Zentrum der imaginären Architektur zuwies. In deren Zentrum thront die Statue Frankreichs, nicht der Republik.⁴⁹

3. Zur Vorgeschichte der *Exposition Centennale* von 1889 und zur Rolle Antonin Prousts

Welch unterschiedliche Tendenzen im Jahre 1889 unter dem Vorzeichen des triumphierenden Naturalismus zur Synthese gebracht wurden, macht die Vorgeschichte der Ausstellung eher deutlich als eine ermüdende Rekonstruktion der riesigen Schau. Am 10. November 1884 erschien im *Journal officiel* die lapidare Verlautbarung: „Art. 1 – Eine Weltausstellung aller Produkte wird in Paris am 5. Mai 1889 eröffnet und am 31. Oktober geschlossen.“ Der Handelsminister Maurice Rouvier betont in seinem Bericht, dass sich seit der ers-

⁴⁶ Pierre Vaise: Mairies et palais. Gervex décorateur de la Troisième République, in: Ausst.kat. Gervex 1992/93 (wie Anm. 23), S. 240–247.

⁴⁷ Gourvennec (wie Anm. 23) sowie Jean-Pierre Sanchez: Un mariage réaliste. Gervex et la critique du Salon de 1881, in: Ausst.kat. Gervex 1992/93 (wie Anm. 23), S. 129–150 (135–140), 152–161.

⁴⁸ Dumas 1889 (wie Anm. 11), Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture, France, Nr. 642–650, Exposition Centennale, Nr. 384.

⁴⁹ Roselyne Hurel: Le panorama de l'Histoire du siècle, 1789–1889, par Henri Gervex et Alfred Stevens, in: Ausst.kat. Gervex 1992/93 (wie Anm. 23), S. 190–205. Alfred Stevens fertigte eine 151 x 302 Zentimeter große Replik des Panoramas, die in den Brüsseler Musées Royaux des Beaux-Arts aufbewahrt wird.

ten internationalen Ausstellung des Jahres 1855 und den folgenden Unternehmungen von 1867 und 1878 ein Turnus von elf oder zwölf Jahren für die Weltausstellungen herausgestellt habe, sich das für die französische Geschichte so bedeutungsvolle Datum also von selbst ergebe. Der Minister fügte jedoch hinzu, „es war um so mehr angesagt, als es mit dem hundertjährigen Jubiläum einer geschichtlichen Epoche zusammenfällt, die dem französischen Patriotismus am Herzen liegt.“ Eine beratende Kommission unter Vorsitz von Antonin Proust sollte die Grundlagen für die Vorbereitung legen. Am 14. März 1884 veröffentlichte sie ihren Bericht an den Minister:

„Die nächste Schau wird den Charakter einer Hundertjahr-Ausstellung haben. Die Freiheit der Arbeit wurde 1789 begründet – ebenso in wirtschaftlicher wie politischer Hinsicht ein epochales Jahr. Was immer in freier Arbeit geschaffen wurde, der ganze Fortschritt des zu Ende gehenden Jahrhunderts soll präsentiert werden.“⁵⁰

Im Jahre 1886 wurde der Platz auf dem Marsfeld trotz vieler anderer Vorschläge traditionsgemäß als Veranstaltungsort ausgewählt. Der Platz, an dem am 14. Juli 1790 die *Fête de la Fédération* ausgerichtet worden war, musste in Kombination mit dem hundertjährigen Jubiläum des Sturms auf die Bastille eine politische Aussagekraft erhalten, die er während der Weltausstellung von 1878 noch nicht hatte.⁵¹ Aufgrund eines Wettbewerbs wurden bald nach der grundsätzlichen Beschlussfassung Dutert, Formigé und Eiffel als Architekten ausgewählt.

Édouard Lockroy kämpfte im Jahre 1886 als Wirtschaftsminister dafür, dass die Ausstellung im Jahre 1889 als Erinnerung an die französische Revolution tatsächlich stattfinden und auch im Geist der radikalen Republik arrangiert werden konnte. Nach seiner Darstellung hatten die Monarchien Europas diplomatisch gegen dieses Datum opponiert. Angeführt wurden sie vom kaiserlichen Deutschland, das offenbar zeitweilig England für seinen Widerstand gewinnen konnte. Die französische Revolution sei eine rein interne Angelegenheit, und Frankreich solle nicht hoffen, für eine Ausstellung zu diesem Zeitpunkt Leihgaben von seinen Nachbarn erhalten zu können. Dies sei Lockroy im Januar 1886 bedeutet worden.

„Die Vorgespräche unserer Botschafter wurden an allen Höfen mehr als kalt aufgenommen, und wir waren auf unsere eigenen Kräfte angewiesen. [...] In Wahrheit hat ein in ganz Europa nahezu allmächtiger Konsens, der in Paris unerwartet Alliierte fand, darauf hingearbeitet, Frankreich zu isolieren und ihm eine Niederlage beizubringen.“

Doch konnte genau dieser Widerstand schließlich im Lande als Argument für die Ausstellung eingesetzt werden:

„Frankreich wurde angeklagt, kriegerische Pläne zu verfolgen, revolutionäre Tendenzen aktiv zu schüren und durch seine Propaganda die Freiheit und Sicherheit Europas zu bedrohen. Der Protest unterschiedlicher Minister konnte weder die Gemüter beruhigen noch die oft verleumderische ausländische Presse umstimmen, zumal er nicht immer ernst gemeint war. Nur durch die geduldige Vorbereitung einer Ausstellung konnte man siegreich auf diese unbegründeten Anklagen reagieren. Allein dadurch konnten unsere Nachbarn über unsere Absichten beruhigt werden. Ein Land, das all seine Zeit und seine Kräfte einem friedlichen Werk widmet, hat kaum die Absicht, einen Krieg zu erklären.“⁵²

Damit spielt Lockroy auf den dreijährigen Aufstieg des Generals Georges Boulanger an, der von 1886 bis 1889 mit einer bonapartistisch gefärbten, revanchistischen Rhetorik Besorgnis erregende Wahlerfolge errang und zeitweise als Kriegsminister nach einer plebiszitären Diktatur strebte.

Tatsächlich stand die Vorbereitung ebenso wie das Ereignis der Weltausstellung unter

⁵⁰ Parville (wie Anm. 2), S. 1–15, zit. S. 15.

⁵¹ Marie-Louise Biver: *Fêtes révolutionnaires à Paris*; Paris 1979; Mona Ozouf: *Festivals and the French Revolution*; Cambridge/Mass. und London 1988, S. 42–49.

⁵² Rudelle (wie Anm. 29), S. 164–174.

dem unheilvollen Stern des demagogischen Politikers, der ohne klar definierte Ziele einen konservativen, ja reaktionären Populismus zu begründen versuchte. Während der Boulanger-Krise konnten die ausländischen Mächte zu Recht befürchten, dass die Weltausstellung 1889 nicht nur die Erinnerung der Revolution, sondern eine gerade erst an die Macht gelangte revanchistische Diktatur feiern würde. Doch wurde die Ausstellung keinesfalls von Boulangisten vorangetrieben. Folgt man Lockroy, so befürchteten während der von starken politischen Antagonismen geprägten Vorbereitungszeit der Ausstellung gerade aufrechte Republikaner, ein Misserfolg ausgerechnet zur Hundertjahrfeier der Revolution könne ihrer Sache schaden. Sicher wurde der Umkehrschluss auch bedacht und 1890, nachdem die Boulanger-Krise durch einen Wahlerfolg der gemäßigten Republikaner zu einem Ende gekommen war, konnte Lockroy nur frohlocken:

„Niemand oder nahezu niemand konnte sich vorstellen, dass die Ausstellung im Gegenteil eines Tages ein Grund für das Wiedererstarken der Republik sein würde, ja, in erheblichem Maße zum Wahlerfolg bei den Wahlen des Jahres 1889 beitragen sollte.“⁵³

Damit war der Sieg der Liberalen über die bedrohlich angeschwollenen rechtspopulistischen Tendenzen gemeint. Tatsächlich fand die Weltausstellung nicht nur auf dem Höhepunkt der Boulanger-Krise statt, sie spielte sogar eine entscheidende Rolle in diesem ersten Kampf der französischen Republik um ihren Fortbestand, noch bevor die Affäre aufgrund der ungerechtfertigten Verurteilung des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus das Land von 1894 bis 1906 spalten sollte. Gestärkt durch Erfolge bei Regionalwahlen im Sommer und Herbst 1889, hatte Boulanger im Frühjahr 1889 eine Debatte über Verfassungsrevisionen und die Einberufung einer verfassungsgebenden Versammlung gefordert. Die Unentschlossenheit des Generals, eines pathetischen, eher planlosen Redners, der zwischen monarchistischen und republikanischen Vorstellungen hin- und herlavierte, ermöglichte es dem Parlament, ein Votum über die Verfassungsfeindlichkeit seiner Ziele zu verabschieden und ihn am 1. April 1889 ins Exil zu zwingen.⁵⁴ Durch ein Urteil des höchsten Gerichts vom 14. August 1889 wurde verhindert, dass Boulanger bei den Parlamentswahlen vom September und Oktober des gleichen Jahres kandidieren konnte. Tatsächlich wurden diese Wahlen für die Liberalen zum durchschlagenden Erfolg über die Anhänger des Generals, der sich 1891 in Brüssel über dem Grab einer Geliebten das Leben nehmen sollte.⁵⁵ Die Weltausstellung dieses Sommers war im Ergebnis eine äußerst erfolgreiche Wahlveranstaltung, die zugleich die Dritte Republik vor der Gefahr einer reaktionär-revanchistischen Wende bewahrt hat.

Der republikanische Unterton der Weltausstellung mit Konzessionen in Richtung auf revanchistische Begehrlichkeit kommt auch in ihrem herausragenden Monument, der *tour de 300 mètres* zum Tragen. Von Roland Barthes und André Martin darüber belehrt, dass die Symbolik dieses Leuchtturms der Elektrik, dieses Triumphs der Eisenarchitektur, höher als die ersten Wolkenkratzer in Chicago, so allumfassend sei, dass er zu einem universellen und daher sinnentleerten Zeichen werde – Symbol allenfalls der Stadt Paris – mag man mit politischen Konnotationen vorsichtig sein.⁵⁶ Dennoch ist die Wahl des Marsfeldes für solch ein

⁵³ Édouard Lockroy: Préface, in: Monod (wie Anm. 1), Bd. 1, S. XI–XXXI, zit. S. XVf.

⁵⁴ Rudelle (wie Anm. 29), S. 210–256.

⁵⁵ Ebd., S. 257–278.

⁵⁶ Roland Barthes und André Martin: La Tour Eiffel; Paris 1964 [dt. München 1970], S. 73: „Certes, dès le départ, la Tour devait symboliser la Révolution (dont c'était le centenaire) et l'Industrie (dont c'était la grande Exposition). Cependant, ces symboles n'ont guère vécu, d'autres les ont remplacés. Le symbole social n'a pas été celui de la démocratie, mais celui de Paris.“ Die Geschichte der Sinnverschiebungen des Eiffelturms wäre anhand der Geschichte seiner Rezeption noch zu schreiben. Ohne Zweifel hatte er im Werk Robert Delaunays 1910 bis 1912 eine andere Bedeutung als 1889. Barthes und Martin jedoch schieben die ursprüngliche Intention

Monument, entstanden zur Hundertjahrfeier der Revolution, kaum zufällig – obgleich die vorhergehenden Weltausstellungen ebenfalls auf dem Marsfeld stattfanden. Denn der Ort war noch 1878 ganz anders akzentuiert worden, und im Jahre 1889 wurde darauf Bezug genommen. Elf Jahre zuvor wurde das Marsfeld vollständig überbaut, war zudem überragt von dem Palais du Trocadéro, einem gigantischen, kreisrunden Versammlungssaal, den der Architekt Gabriel Davioud durch zwei Türme und zwei spannungsreich ausgreifende Kolonnaden flankierte.⁵⁷ Der Name des Palastes nahm den des Hügels wieder auf, der seit 1823 das Andenken an Frankreichs reaktionärsten Krieg lebendig hielt: die restaurierte Bourbonen-Monarchie hatte mit der Erstürmung der andalusischen Festung Trocadero entscheidenden Anteil an der Vernichtung der liberalen Bewegung Spaniens, die lediglich einen gemäßigten Parlamentarismus hatte durchsetzen wollen – übrigens von England prinzipiell gefördert. Gegenüber dem Trocadéro errichtete man nun in der Ebene – schon dies für die Errichtung eines möglichst hoch aufragenden Turmes ungewöhnlich – das damals höchste Bauwerk der Welt. Viele Meter absoluter Höhe wurden durch den niedrig gelegenen Bauplatz verschenkt. Ein Blick auf die erste Plattform des Turmes bestätigt diese Gedanken zu einer unterschwelligen politischen Ikonographie: hier war eine elsässisch-lothringische Brasserie der Magnet des Publikums, flankiert durch ein französisches Restaurant, eine anglo-amerikanische Bar und ein russisches Gasthaus (Abb. 38, 39). Kulinarisch zeichnete sich hier die politisch-kulturelle Allianz ab, die jene Revanche im Elsass ermöglichen sollte, welche der General Boulanger während der Erbauungszeit des Turms weniger vorsichtig-diplomatisch gefordert hatte. Die offiziellen und privaten Publikationen zur Weltausstellung zeigen immer wieder das elegantere Publikum in der *Brasserie Alsacienne*.

Wir wollen uns nun der eigentlich treibenden Kraft zumindest der Kunstausstellungen des Jahres 1889 zuwenden, Antonin Proust, einem Schulkamerad Manets, hier gezeigt in einem schlechten Stahlstich nach einer Photographie im Katalog der Weltausstellung von 1889 sowie in dem hinreißenden Portrait Manets aus dem Jahre 1880 (Abb. 38, 39). Proust bevorzugte entschieden die naturalistische Darstellung der Gegenwart, verlangte aber die Auseinandersetzung mit der französischen Tradition vor allem im Bereich der angewandten Künste. Er hatte dafür gesorgt, dass Manet auf dem Salon von 1882 mit einer Medaille zweiter Klasse für das Portrait des ehemaligen Aufständischen der Kommune, Henri Rochefort, geehrt wurde. Gemeinsam mit dem radikalen naturalistischen Kritiker Jules-Antoine Castagnary hatte er im Jahre 1882 in der École des Beaux-Arts eine erste Courbet-Retrospektive organisiert, die den verurteilten *communard* wieder in das Spektrum der naturalistischen Kunsttradition eingliederte. Im Januar 1883 hatte er in der École des Beaux-Arts die erste Retrospektive von Manets Werk arrangiert.⁵⁸

Die politische Ausrichtung Prousts war zuvor durch seine Tätigkeit als Minister deutlich geworden. Als nach einem Wahlsieg im November 1881 der republikanische Flügel der libe-

zu schnell auf die Seite, indem sie den heutigen Sinn des Turms allerdings vorbildlich analysieren. Die Geschichte der Sinnverschiebungen des Turms liefe auch auf eine Geschichte der *Art* architektonischer Symbolisierung hinaus. Die nicht ikonographische Lesart wäre zu verschieben in Richtung auf eine Lesart, die verdeutlicht, wie der Turm ursprünglich nahe liegende Symbolisierungen allmählich von sich abstreift. Die gleiche Entwicklung würde etwa für Sacré-Cœur in kubistischen Bildern verfolgt werden können: Von einem Monument der Reaktion entwickelte sich das Bauwerk zum Symbol für Montmartre, dessen ins Kristalline übersetzte, „königliche“ Weißheit in bedeutungsvollem Kontrast zur Bohème und ihrem Leben steht.

⁵⁷ Daniel Rabreau, Dominique Jarrassé, Claudine de Vaulchier u.a.: Gabriel Davioud. Architecte (1824–1881); Ausst.kat. Paris 1981/82, S. 89–102.

⁵⁸ Michael R. Orwicz: Anti-academism and state power in the early third republic, in: *Art History*, Bd. 14, Nr. 4 (Dez. 1991), S. 571–592, hier S. 582.

ralen Partei Léon Gambetta, die moralische Instanz hinter der republikanischen Politik, endlich zum Premierminister machen konnte, schuf dieser sogleich das Amt eines Ministers für Schöne Künste und beauftragte Antonin Proust damit. Gambetta konnte sich jedoch nur bis zum 30. Januar 1882 halten, und zwei Tage später wurde auch das neue Ministerium wieder abgeschafft. Antonin Proust betrieb eine interventionistische Politik zur Schärfung des Profils liberaler Kunstpolitik. Seine Förderung des Kunsthandwerks zielte unverkennbar darauf ab, die hierarchische Stellung nicht nur der Historienmalerei, sondern überhaupt der gehobenen Kunstgattungen der Malerei und der Skulptur aufzugeben. Von seiner Reform der Akademie blieb nach Prousts Amtszeit wenig mehr als die Einrichtung von Abendkursen durch Gastdozenten und eine Erweiterung des Lehrkörpers.⁵⁹

In der ersten Auflage eines Erinnerungsbuchs an Édouard Manet, die im Jahre 1897 in der *Revue Blanche* in Folgen erschien, bis heute eine unerlässliche Quelle jeder Beschäftigung mit Manet, ging Proust auch auf seine Bemühungen um die Weltausstellung von 1889 ein; die zweite, viel zitierte Auflage von 1913 stellte das Ereignis erneut, aber unter einer anderen Perspektive dar. Einleitend resümiert er 1897 das Ergebnis seines Engagements: „L'exposition centennale de 1889 fut pour Manet un triomphe.“ Als Präsident der Kommission zur Vorbereitung der Weltausstellung insgesamt habe Proust schon 1885 einen Rückblick auf die letzten einhundert Jahre für die gesamte Veranstaltung gefordert. Im August 1886 habe der Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts René Goblet beschlossen, die Anregung lediglich für den Bereich der Bildenden Künste aufzunehmen. Intrigen hätten jedoch die Einberaumung einer entsprechenden Kommission verhindert. Erst im Dezember 1887 habe der Minister Eugène Spuller, unterstützt von Jules-Antoine Castagnary als Directeur des Beaux-Arts, das Vorhaben durchsetzen können und ihn, Proust an die Spitze einer Kommission gesetzt. Ihr gehörte die Elite der naturalistischen Kunstkritiker an, außerdem berühmte Kunsthändler und Kunsthistoriker, unter anderem Paul Delaire, Étienne Courajod, Claude Roger Marx, Félix Bracquemond, Gustave Geffroy, Arsène Alexandre, Berardi, Georges Petit und Armand Dayot. Proust beendet seinen Bericht: „Im Ehrensaal hatte Manet einen Ehrenplatz.“ In der 16 Jahre später erschienenen Ausgabe zitiert Proust seine Rede auf einem Bankett, das bereits im Jahre 1885 zu Ehren Manets und zum Gedenken an die Manet-Ausstellung des Vorjahres in der École des Beaux-Arts abgehalten worden war. Er hatte damals die Gelegenheit genutzt, um sein Engagement für die Weltausstellung zu unterstreichen:

„Bedenkt man, daß unser Jahrhundert im Bereich der Kunst Leute hervorgebracht hat wie: Géricault, Ru-de, Delacroix, Daumier, Rousseau, Corot, Daubigny, Millet, Courbet, Manet, ohne die zu vergessen, über denen sich erst unlängst das Grab geschlossen hat, de Nittis und Bastien-Lepage, würde man nahezu einen künstlerischen Justizirrtum begehen, wollte man ihnen auf einer Weltausstellung den Platz verweigern, den sie so ruhmreich erobert haben. [...] Wir haben die Pflicht, im Jahre 1889 eine Art Jüngstes Gericht einzurichten, und man wird ohne allzuviel Prophetie weissagen können, daß es in diesem Josaphat-Tal manche Toten geben wird, die niemals wieder auferstehen werden. [...] Ich will nicht von Manet sprechen. Nichts könnte ich sagen, was Sie nicht schon verstanden, gefühlt haben. Doch ich bin sicher, sein Gedenken zu ehren, wenn ich einen Toast auf die Ernsthaftigkeit in der Kunst ausbebe.“⁶⁰

Hier ist das Programm der *Centennale* im Kern schon enthalten. Prousts Auffassung ist der Émile Zolas durchaus sehr nahe, auch für ihn ist ein Maler wie Bastien-Lepage ein zeitgenössischer Repräsentant des triumphierenden Naturalismus. Zola empfand jedoch zu Anfang

⁵⁹ Ebd., S. 579ff.; vgl. auch Nicholas Green: „All the Flowers in the Field“. The State, Liberalism and Art in France under the early Third Republic, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 10, Nr. 1 (1987), S. 71–84.

⁶⁰ Antonin Proust: Édouard Manet. Souvenirs. Reprint der ersten Ausgabe von 1897 Caen 1988 [ergänzt durch einen Artikel über Manet, der 1901 in *The Studio* erschien], S. 78ff.; Antonin Proust: Édouard Manet. Souvenirs; Paris 1913, S. 142f.

der achtziger Jahre Ungenügen an der Realität, die sein einst gehegter Traum von einer republikanischen Plein-Air-Malerei nun annahm, und zog sich aus der Debatte um die Kunst zurück. Proust jedoch feierte die nunmehr offiziöse, naturalistische Malerei der Dritten Republik.⁶¹

Proust, der Mann Gambettas, konnte das kunstpolitische Programm der *République radicale* auf der Weltausstellung von 1889 in einzigartiger Klarheit präsentieren. Dazu mussten verschiedene Rahmenbedingungen zusammenkommen. Er hatte außer seinem Ministerposten bedeutende Ämter inne, u. a. von 1882–1889 die einflussreiche Stelle als Präsident der *Union Centrale des Arts Décoratifs*, die sich für die französische Kunstindustrie einsetzte. Tatkräftig wirkte er für das 1879 gegründete, noch provisorisch untergebrachte Musée des Arts Décoratifs, das 1880 an Auguste Rodin den Auftrag zur Schaffung eines Eingangsportals für eine neue Unterbringung erteilt hatte – die nie vollendete *Porte de l'Enfer*. Auch für die Entfaltung des Art Nouveau in den 90er Jahren schuf Antonin Proust indirekt wichtige Voraussetzungen.⁶² In allen seinen Funktionen trug er wesentlich dazu bei, Grundzüge einer radikal republikanischen Kunstpolitik zu definieren. Im September 1887 wurde Jules-Antoine Castagnary zum Directeur des Beaux-Arts ernannt. In seine Amtszeit fielen die Weichen stellenden Planungen für die Kunstausstellung auf der Weltausstellung von 1889. Er starb jedoch bereits im März 1888, und sein Nachfolger wurde der konservativ gesonnene Gustave Larroumet, der seine Abneigung gegen Castagnary auch öffentlich begründet hatte.⁶³

Der bereits durch jahrelange Aktivität für die Weltausstellung profilierte Politiker Édouard Lockroy wurde im April 1888 zum Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts ernannt. Er hielt auch die Grabrede für Castagnary, in der er festhielt, die geplante Kunstausstellung sei im Wesentlichen das Werk des Verstorbenen.⁶⁴ Bis er im Frühjahr des darauffolgenden Jahres, einige Monate vor der Eröffnung der Weltausstellung, aus dem Amt schied, sorgte der Minister Lockroy auch gegen Larroumet, seinen Directeur des Beaux-Arts dafür, dass Castagnarys Geist gewahrt wurde. Émile Monod stellte in seinem retrospektiven Prachtband über die Ausstellung fest:

„Durch die gesonderte Organisation und die nahezu absolute Autonomie, die das Sonderkommissariat für die Bildende Kunst von Anfang an genoss, gerieten die Kunstausstellungen in mancher Hinsicht zur Ausstellung in der Ausstellung.“⁶⁵

Und Antonin Proust stellt die Dinge klar:

„Am Tag nach Castagnarys Tod [...] hat mir M. Édouard Lockroy [...] vorgeschlagen, im Einvernehmen mit seiner Verwaltung die Organisation der Sektionen für Bildende Kunst auf der Weltausstellung von 1889 zu übernehmen.“⁶⁶

Trotz der Akzente, die Lockroy in seiner Grabrede setzte, dürfen wir den Anteil Castagna-

⁶¹ Zum Profil eines offiziösen Naturalismus-Verständnisses während der 80er Jahre: Geneviève Lacambre: Towards an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Century Painting, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.): *The European Realist Tradition*; Bloomington 1982, S. 229–241; Miriam R. Levin: *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*; Ann Arbor 1986.

⁶² Mainardi (wie Anm. 34), S. 66; Debora L. Silverman: *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*; Berkeley/Los Angeles 1989, S. 118–133.

⁶³ Gustave Larroumet: *L'art réaliste et la critique*. J. A. Castagnary, in: ders.: *Étude de littérature et d'art*, 4. Serie, Paris 1896, S. 191–252; vgl. Orwicz (wie Anm. 58), S. 585 und 591.

⁶⁴ Discours prononcé par M. Édouard Lockroy, Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, aux obsèques de M. Castagnary, in: *Journal officiel de la République française*, 15. Mai 1888, S. 2202; vgl. Orwicz (wie Anm. 58), S. 585, 592.

⁶⁵ Monod (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 586.

⁶⁶ Antonin Proust: *Les beaux-arts à l'exposition*, in: ebd., Bd. 1, S. 587.

rys während seiner einjährigen Amtszeit als Directeur des Beaux-Arts an der *Centennale* nicht zu hoch einschätzen, die vor allem als das Werk Antonin Prousts angesehen werden muss.

4. Die Ausstellung als Utopie

Antonin Proust ließ keinen Zweifel daran, dass die Konzeption der Kunstschau auf der Weltausstellung darauf ausgerichtet war, den Siegeszug des Naturalismus durch das Jahrhundert hervorzuheben. Unmissverständlich äußerte er sich in der Einleitung zu dem Kapitel über die Schönen Künste in einem prachtvoll ausgestatteten Band über das Ausstellungsergebnis. Der Band wurde unter dem Patronat des Wirtschaftsministers herausgegeben. Proust lobt zunächst die Anstrengungen Jules-Antoine Castagnarys, der als Directeur des Beaux-Arts bis zu seinem Tode für die Realisierung einer Jahrtausendausstellung im Palais des Beaux-Arts gekämpft hatte. Dann besingt er die Ausstellung als ein einzigartiges Schauspiel und macht klar, dass dieses der naturalistischen Malerei zeitgenössischer Themen gilt:

„Nun sind es schon etliche Jahre, während derer ich mich für die große und bewundernswerte Sache der französischen Kunst einsetze. So rätselhaft ist sie verkannt, so würdelos italienischen Lügen oder pseudoantiken Doktrinen geopfert worden. 1889 hat sie vollständig triumphiert. Man mußte anerkennen, daß unser Geist mehr als der von anderen von dem Gefühl für das Wahre durchdrungen ist. [...] Dies ist kein zu Ende gehendes Jahrhundert, sondern eines, das beginnt.“⁶⁷

Parallel zur Durchsetzung einer republikanischen Republik gegen Ende der siebziger und zu Anfang der achtziger Jahre hatte sich Émile Zolas Abkehr vom Impressionismus vollzogen, die er nun nur noch als Vorläufer einer durchstudierten, naturalistischen Malerei der zeitgenössischen Gesellschaft gelten lassen wollte. Die Stationen seiner Kehrtwende sind sattsam bekannt und sollen an dieser Stelle nicht rekapituliert werden. Offenkundig ist die Weltausstellung von 1889 in weiten Teilen jedoch ein Monument seiner Hoffnung auf den naturalistischen Staatsstil für die Republik, der zwar nach Zolas Urteil von niemandem tatsächlich verwirklicht wurde, dem aber auch nach seiner gewandelten Auffassung die akademischen Renegaten vom Schlage eines Bastien-Lepage oder Gervex näher waren als die Begründer der Plein-Air-Malerei, für die sich Zola seit 1863 eingesetzt hatte.⁶⁸ Antonin Proust teilte keineswegs Zolas Ungenügen nicht nur an den Impressionisten, sondern auch an den eklektizistischen Künstlern einer offiziöseren Kunst. Doch mit Zola glaubte er an den Naturalismus als Kunstrichtung für die liberale Republik. Von diesem künstlerischen Programm, das sich durch die neuen Freiheiten sozusagen von selbst verwirklichen sollte, machte er auch auf der Weltausstellung keinerlei Abstriche, und das, obwohl sich die jungen Künstler um den Pointillismus und die unterschiedlichen symbolistischen Tendenzen inzwischen in eine ganz andere Richtung entwickelten.

Proust konnte mit seinem Programm durchaus auch konservative Kritiker überzeugen, die dem Impressionismus vormals feindlich gegenüberstanden hatten. Insofern hatte die Weltausstellung einen bedeutenden Anteil am Untergang der akademischen Geschmackshierarchie. Der konservative Paul Mantz, der 1889 in der *Gazette des Beaux-Arts* über die Weltausstellung berichtete, hatte die Grundausrichtung bereits am Umgang mit Jacques-Louis David verdeutlicht, und zwar beifällig:

„Die *Exposition du Centenaire* zeigt uns nur die gute Seite von Davids Talent, also die Werke, in denen er sein Latein verliert und uns die Gnade erweist, nur zu malen, was er sieht.“

⁶⁷ Antonin Proust: Le commissariat spécial des Beaux-Arts, in: ebd., Bd. 1, S. 587–593.

⁶⁸ Émile Zola: Salons et études de critique d'art, in: Œuvres complètes, hg. von Henri Mitterrand, Bd. 12 (Paris 1969), S. 771–1071; Zola: L'Œuvre, ebd., Bd. 5 (1957), S. 425–747. Vgl. auch: Zola: Le bon combat. De Courbet aux Impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art, Paris 1974.

Tatsächlich hatte man neben Portraits wie dem des Ehepaars Lavoisier (1788) oder dem der Madame Récamier (1800) gegen erheblichen Widerstand Davids *Sacre* (1805–07) eigens aus Versailles herbeigeschafft, um die übergroße Leinwand auf der Weltausstellung zeigen zu können. Auch in der Wahl dieses Gemäldes in Davids Werk äußerte sich das vorherrschende Naturalismusverständnis. Alfred Darcel priest 1890 rückblickend den

„(...) Autor der *Sabinerinnen* und des *Léonidas*, der, wenn er unmittelbar mit dem Leben konfrontiert war, dieses einfach und präzise wiedergeben konnte. (...) Er gab sich damit zufrieden, (...) das Schauspiel wiederzugeben, das er vor Augen hatte.“⁶⁹

Auch der konservative Mantz, ein Bewunderer Fragonards, schätzte Davids „naturalistisches“ Bild nun mehr als die Werke des David der Revolution, der für ihn nicht nur ein Ideologe der Politik, sondern auch der Kunst war. Ingres ließ nach Mantz' Ansicht „das klare Genie Frankreichs“ vermissen: „Niemand war weniger Maler.“ Doch auch Delacroix triumphiert nicht. Sein Geist sei zwar der des Jahrhunderts, doch nicht der Zukunft. Corot gönnt Mantz den gleichen Triumph wie die *Centennale*:

„Diese Klarheiten, diese Transparenzen, diese Vibrationen des Lichtes, die heute die junge Schule hervorhebt, und sie in den Wirkungen der Freilichtmalerei zu vertiefen sucht. Corot hat sie erraten, aufgezeichnet, niedergeschrieben, zu einer Zeit, als es in der Sprache der Ateliers noch keine Begriffe dafür gab.“

Courbet „vertritt ein System oder wenigstens eine mächtige Kriegsmaschine.“ Mantz spricht seinem Werk die historische Notwendigkeit nicht ab, stellt seine Sensibilität jedoch unter die seiner Zeitgenossen der Schule von Barbizon und besonders Corots, deren beobachtende Eleganz seinen Geschmack viel eher trifft. Zu Recht umstritten erscheint Mantz auch Manet, „dessen Wirkung doch nur zu legitim und opportun war.“ In seinen impressionistischen Bildern besonders der 70er Jahre habe Manet „Courbet, diesen posthumen Schüler der Bologneser Schule, berichtigt.“ In der *Olympia* jedoch sei er zu einem illegitimen Caravaggismus zurückgefallen – ein Gemälde, das Mantz als „conception chimérique“ verabscheut. Millet, den damals vielleicht populärsten Naturalisten überhaupt, bespricht Mantz außerhalb der Chronologie. Wie Courbets Schaffen und Manets *Olympia* berge sein Werk die Gefahren tendenziöser Programmkunst. Er hält die Deutung von Millets Bauerngestalten als politische Symbolfiguren zwar für verfehlt. Als Idealist stehe Millet allein in der „Schule, die ihre Liebe für das intime Detail gezeigt hat und lehrte, dass die Natur ohne Verrat und ohne willkürliche Verschönerung zu übersetzen sei.“ Im Geist eines akademisch wie sentimental gemäßigten Naturalismus schließt Mantz seine Artikelfolge über die französische Kunst auf der Weltausstellung mit einem distanzlosen Lob Jules Bretons und Dagnan-Bouverets.⁷⁰ Obwohl er an den Geschmackskriterien eines konservativen *neo-dixhuitième* festhielt, war Mantz bereit, die Kunstgeschichte nach der Weltausstellung umzuschreiben. Mantz' Artikel zeigt, wie fortschrittlich und zugleich bestechend Prousts Positionen waren, aber auch, dass er die traditionelle Kritik, die seine Wertschätzung Manets nicht teilte, für seine Grundposition zu gewinnen wusste. Gerade in einem solchen Artikel wird deutlich, dass die Weltausstellung des Jahres 1889 die Topoi einer formalistischen Bewertung des 19. Jahrhunderts mitbefestigte, die dann von Julius Meier-Graefe, Ardengo Soffici und Roger Fry bis hin zu Alfred Barr und Werner Haftmann wirksam blieben.

Das weit über die Ausstellung hinaus wirksame Grundkonzept Antonin Prousts war also das der Befreiung der Malerei nicht nur zum modernen Sujet, sondern zugleich und vor

⁶⁹ Alfred Darcel: La peinture à l'exposition universelle, in: Monod (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 594–607, zit. S. 594.

⁷⁰ Paul Mantz: Exposition universelle de 1889. La peinture française, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 31. Jg. (1889), 3. Serie, Bd. 2, S. 27–39, 105–122, 345–367, 502–530, zit. S. 32, 115, 351, 361, 363f., 516f. Andere Stellungnahmen finden sich in: Louis Gonse und Alfred de Lostalot (Hgg.): Exposition Universelle de 1889. Les beaux-arts et les arts décoratifs, Paris 1889.

allem zum genuin Malerischen – ein Gedanke, den Meier-Graefe in seiner 1904 erschienenen „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ in den Mittelpunkt stellen sollte.⁷¹ Daneben lag den Kunstausstellungen auf der Pariser Weltausstellung von 1889 die Vision zugrunde, dass der Naturalismus zum Kunststil der fortschrittsorientierten, liberalen Gesellschaft werden könnte. Jede anfänglich noch so subjektive Sichtweise, sofern sie nur der Realität zugewandt war, selbst die solch individueller Pioniere wie Édouard Manet, der sich in besonders radikaler Weise von akademischen Vorurteilen freigemacht hatte und dadurch eminent frei war, sollte nach dieser Vorstellung die Chance haben, eines Tages die visuelle Phantasie des Publikums insgesamt zu überformen. Für Proust lag kein innerer Widerspruch darin, wenn er Manet als Trendsetter für die Darstellung der *vie moderne* in breiten Künstlerschichten ansah. Proust hatte neben Castagnary und natürlich dank der Vorarbeit Zolas einen entscheidenden Anteil daran, wenn dieses Bild vom unvermeidlichen Triumph des Naturalismus Ende der achtziger Jahre für einen kurzen Moment die Kulturpolitik prägte.

Angesichts der tatsächlichen Kunstentwicklung war diese Ideologie Ende der achtziger Jahre bereits reaktionär, sie hatte sich als Utopie von ideologisch denkenden Radikalrepublikanern entlarvt, von denen die erfolgreicherer „Opportunisten“ abgegrenzt werden dürfen. Utopisch war vor allem die Erwartung, es werde in der Republik ein einheitliches, an den öffentlichen Gegenwartsfragen interessiertes Kunstpublikum geben, das über die künstlerischen Belange auf der Basis eines liberalen, durch Standards der Bildung und der Ethik geeinten Grundkonsenses debattieren würde. Tatsächlich hat die erwartete, laizistisch-republikanische Öffentlichkeit jedoch niemals existiert, auch nicht auf der Weltausstellung, deren Modernität zwar allseits empfunden, deren Konzept jedoch kaum je in den Mittelpunkt der Kritik gerückt wurde. In den achtziger Jahren hatten sich selbst die Impressionisten der Kerngruppe von der *vie moderne* der vielbeschworenen *couches nouvelles* – laut Léon Gambetta die staatstragende Schichten der Republik – von den Vorstädten aufs Land zurückgezogen. Monet pflegte in immer entlegeneren Naturszenarios ohne jeglichen Bezug auf Zeitgenössisches romantische und dabei japonisierende Phantasien. Längst hatte er dem Programm naturalistischer Gegenwartsdarstellung entsagt, für das ihn die arrivierten Vertreter des Naturalismus immer noch vereinnahmen wollten. Renoir schwärmte vom 18. Jahrhundert und ließ sich von Bouchardon zu einer mondänen Malerei anregen, in der sich die Reize des Lichtes mit denen der Weiblichkeit reimten. Die jüngeren Avantgardisten der symbolistischen Richtungen pflegten privatistische Introspektionen und den Rückzug in archaische Phantasien, bald ergänzt durch die Suche nach mythisch-psychologischem Selbstverständnis. Ihre politischen Überzeugungen drifteten in Richtung auf romantisch-paradiesische Anarchismen oder entsagungsvoll melancholische Primitivismen ab. Insgesamt spaltete sich das Publikum in rivalisierende Geschmackskulturen, die von unterschiedlichen Kreisen gepflegt wurden. Sowenig es eine liberale Utopie gab, sollte es einen Kunststil für die liberale Gesellschaft geben. Die Republik erhielt nicht die erhoffte offiziöse Kunst für ein mehr oder weniger einheitliches Publikum, sondern sie führte zur Abkehr von alten künstlerischen Aufgaben wie auch zur Auflösung jeglicher Konsensformen, durch die ein bildungsbürgerliches Publikum dauerhaft hätte geeint werden können.

Noch einmal sollte jedoch der Traum geträumt werden, der Naturalismus könne zum Kunststil einer Gesellschaft der Zukunft werden, an der nicht mehr nur bürgerliche Bildungsschichten teilnehmen, sondern die ganze Bevölkerung (Abb. 40). Für den jungen Italiener Giuseppe Pellizza da Volpedo, für den der Besuch der Weltausstellung von 1889 ein

⁷¹ Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik, 3 Bde.; Stuttgart 1904.

prägendes Erlebnis war, erschien die naturalistisch-akademische Figurenmalerei als konsequenter Ausgangspunkt für die Kunst eines revolutionär-humanitären Italien, eines eher durch Gesellschaftstechnologie als durch Aufstand revolutionierten Landes, in der alle Klassen durch ethisch durchdrungene Bildungsideale geeint wären. Gegen Ende des Jahres 1900 stellte er das Gemälde einer ländlichen Revolte fertig, an dem er seit 1890 gearbeitet hatte.⁷² In Anlehnung an die revolutionäre Losung des Abbé Sieyès über den „tiers état“ gab er der Leinwand den Titel: „Il quarto stato.“

⁷² Aurora Scotti: Giuseppe Pellizza a Parigi nel 1889, in: *Rivista di storia, arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti*, Nr. 23 (1974), S. 5–30; Aurora Scotti: Giuseppe Pellizza da Volpedo: Il Quarto Stato; Mailand 1976; Aurora Scotti: Pellizza da Volpedo. Catalogo generale; Mailand/Tortona 1986; Aurora Scotti und Pierluigi Pernigotti: Lo studio-museo di Giuseppe Pellizza da Volpedo e i luoghi pellizziani. Guida alla visita; Turin 1996.

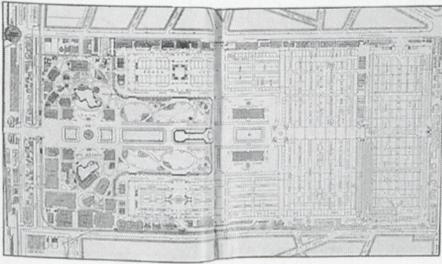


Abb. 1 Weltausstellung 1889, Grundriss der Bauten und Pavillons auf dem Marsfeld



Abb. 2 Weltausstellung 1889, Vogelschau auf die Anlagen am Trocadéro und auf das Marsfeld

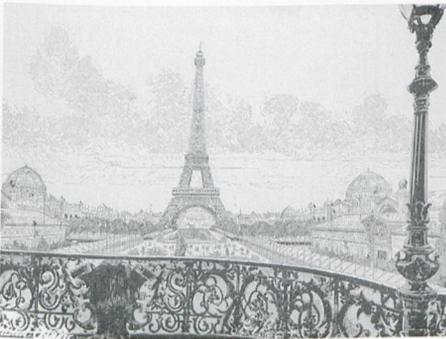


Abb. 3 Weltausstellung 1889, Blick vom Balkon des Palais d'Industrie über den Park auf dem Marsfeld zum Eiffelturm

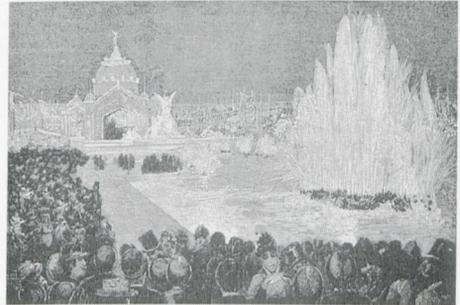


Abb. 4 Eröffnung der Weltausstellung 1889, nächtliches Fest im Garten auf dem Marsfeld



Abb. 6 Weltausstellung 1889, Blick vom Palais du Trocadéro auf das Marsfeld



Abb. 5 L. J. Aranda: Besucherin der Weltausstellung, 1889



Abb. 7 Weltausstellung 1889, Marsfeld, Palais des Beaux-Arts

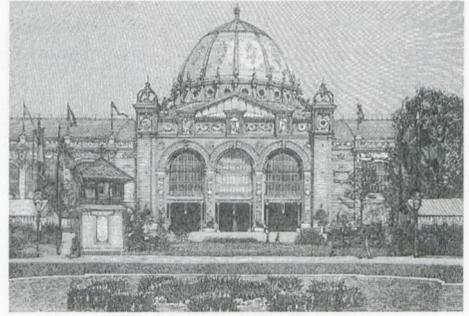


Abb. 8 Weltausstellung 1889, Hauptfassade des Palais des Beaux-Arts

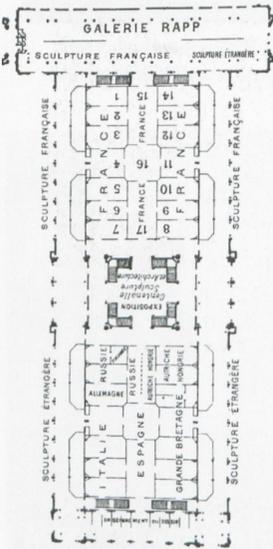


Abb. 9 Palais des Beaux-Arts, Ausstellungsplan des Erdgeschosses

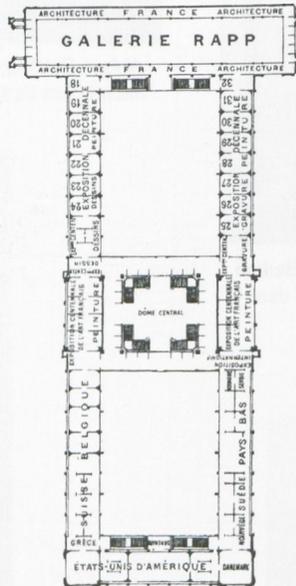


Abb. 10 Palais des Beaux-Arts, Ausstellungsplan des 1. Obergeschosses

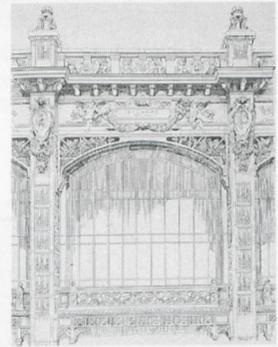


Abb. 11 Fenster des Palais des Beaux-Arts

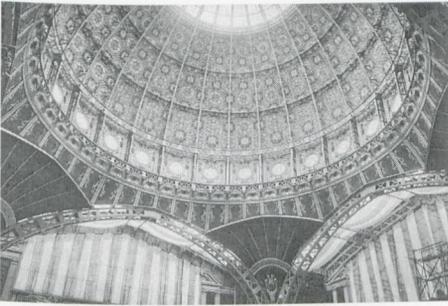


Abb. 12 Blick in die Kuppel des Palais des Arts Liberaux von Jean Camille Formigé, nahezu identisch mit der Kuppel des gegenüberliegenden Palais des Beaux-Arts



Abb. 13 Palais des Beaux-Arts, großer Kuppelsaal

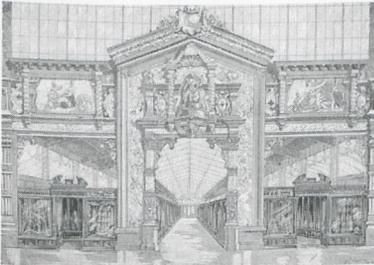


Abb. 14 Palais des Beaux-Arts, großer Kuppelsaal



Abb. 15 Gustave Courbet, Les demoiselles au bords de la Seine



Abb. 17 Edouard Manet, Frauenporträt 1882



Abb. 16 Jean-François Millet, Angelus



Abb. 18 Edouard Manet, Gitarre spielender Spanier, 1860



Abb. 21 Jules Breton, Abendstern

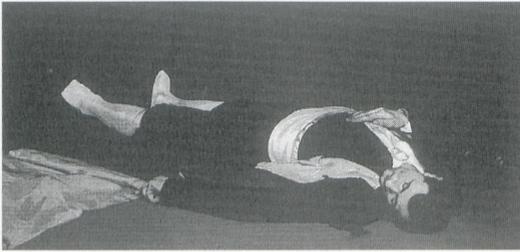


Abb. 19 Edouard Manet, Toter Torrero, 1863/64



Abb. 20 Jules Bastien-Lepage, Der Schornsteinfeger, 1883



Abb. 22 Fernand Pelez de Cordoba, Zirkusparade, um 1888



Abb. 23 Léon Lhermitte, Der Wein, um 1884

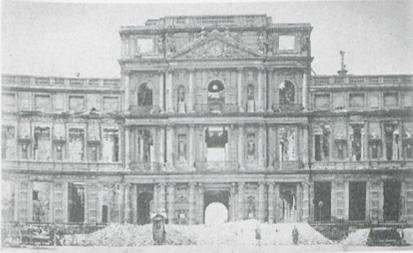


Abb. 24 Photographie des zerstörten Tuilerienschlosses, 1871



Abb. 26 Ernest Meissonier, Die Belagerung von Paris 1870, 1884



Abb. 25 Ernest Meissonier, Ruinen der Tuileries 1871, 1883



Abb. 27 Emmanuel Frémiet, Reiterstandbild der Jeanne d'Arc, Place des Pyramides, 1874 (Das Pferd wurde später in etwas kleinerer Ausführung ersetzt, hier die ursprüngliche Version)

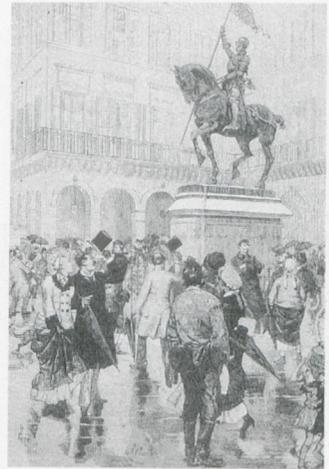


Abb. 28 Daniel Urrabieta Ortiz y Vierge, Der 30. Mai in Paris, am 8. Juni 1879 in *Le Monde Illustré* erschienene Karikatur



Abb. 31 Claude Monet, Die Tuileries, 1876



Abb. 32 Georges Seurat, Ruinen der
Tuileries,
vor Frühjahr 1883



Abb. 33 Henri Gervex, Die Zivilehe,
Wandgemälde für den Heiratssaal im
Rathaus des 19. Arrondissements,
1883

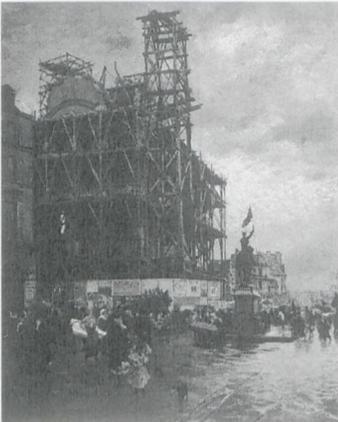


Abb. 30 Giuseppe de Nittis,
Place des Pyramides, 1876



Abb. 34 Henri Gervex: Das
Wohltätigkeitsamt,
Wandgemälde für den
Heiratssaal im Rathaus des 19.
Arrondissements, 1883



Abb. 35 Henri Gervex,
Beim Entladen der Kohle,
Studie für das
Wandgemälde im
Heiratssaal im Rathaus des
19. Arrondissements, 1882

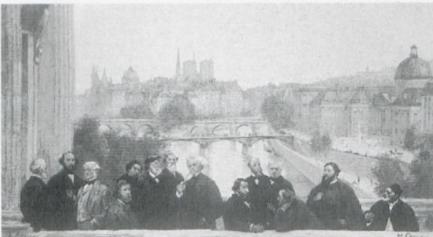


Abb. 37 Henri Gervex, Künstler vor der
Ansicht der Ile de la Cité. Fragment des
Panoramas einer Geschichte des
Jahrhunderts, 1889



Abb. 29 Jules Bastien-Lepage, Jeanne d'Arc, 1880



Abb. 36 Henri Gervex, Die Berufe im 19. Arrondissement, Deckengemälde für den Heiratssaal im Rathaus des 19. Arrondissements, 1882



Abb. 38 Porträt Antonin Proust, Stahlstich, 1889



Abb. 39 Edouard Manet, Porträt Antonin Proust, 1880



Abb. 40 Giuseppe Pellizza da Volpedo, Il Quarto Stato, 1901